في جماليات شعر الحداثة

د/عبدالناصر هلال

دار الحرم للتراث
٤٥سوق الكتاب الجديد ـ العتبة ـ القاهرة
ت :٥٩١٦٠٢١

اســـم الكتـــاب : فى جماليات شعر الحداثة
اســـم المؤلـــف : د/ عبد الناصر هلال
الناشـــــر : دار الحرم للتراث
العنـــوان : ٤٥ سوق الكتاب الجديد - القاهرة ت/ ٥٩١٦٠٢١
الجمـــع والتنفيـــذ : اليمامة سنتر ت/ ٠١٠٨١٦٦٨٧١

رقم الإيداع بدار الكتب : ٢٠٠٦/٥٤٣٠
الترقيم الدولى : ٨-٢٩-٦٠٣٨-٩٧٧

الناشر
دار الحرم للتراث

إهداء

إلى

زوجتي

آخر ما تبقى من الفرح المتاح

عبد الناصر هلال



تقدمة

شعر الحداثة كتابة أخرى تكشف تناقضات الواقع وصراعه وتأزمه، فى الوقت الذى يشير فيه مفهوم الحداثة إلى التجاوز المستمر ، الاستباق ، الاستشراف، خلخلة البنية المعرفية وتحطيم ثوابتها ، عدم القناعة بالوجود فى نموذج عدم الاستكانة إلى الجاهز المجانى ، هى كسر دائم للأشكال القائمة الممكنة ، الحداثة ضد الممكن ، استجابة نحو المستحيل الذى لا يتحقق.

شعرية الحداثة مغايرة للمألوف التعبيرى ، قضت على المشكلة المفتعلة والصدام المدرسى الساذج : ثنائية الشكل والمضمون ، فهى ترى أن الشكل مضمون والمضمون يتحقق جماليًا من خلال شكل ما دال .

شعرية الحداثة كسر للقوانين الصلبة العازلة بين الأجناس الأدبية ، تعتز بشمولية النوع ، هشمت اللغة الفقهية ، لأنها تعى إرادتها التعبيرية ، وترى أنه ليس هناك أنماط وأنساق أو مفردات شعرية وأخرى غير شعرية ، فأدخلت البساطة اللغوية واستخدمت اليومى وحولت مفردات الحياة إلى شعرية ، تتحقق فى الهدم الدائم والسعى المستحيل نحو جماليات تتسم بالحركة وتخرج على السلطة ومن هنا تبقى الحداثة "قيمة فى العمل الفنى – هى قيمة التساؤل المستمر"، ولهذا تصبح المسئولية الابداعية أكثر وجوداً ، ويصبح العبء الملقى على عاتق الخطاب الشعرى الجديد أكثر عبئاً وثقلاً، فهو يلتقط لحظة التطهير الجمالى ، لحظة انبثاق الذات وولوجها لحظة التحقق والامتلاء ، حين تواجه الذات نفسها فتتوحد بها تارة وتنفصل عنها تارة أخرى رغبة فى حصار نفسها وتساؤلها ، وتبقى فى جدلها الدائم مع العالم ، والقصيدة الجديدة لها زمن خاص ، وزمن الحضور لا يعنى الانسلاخ عن الوقت المطلق ، لكنه فى الوقت المستطيل ، الذى تقتنص فيه الذات الواعية وقتها الخاص ، فيتجلى ابداعها وكشف أوراقها كما يؤكد أبو اليزيد البسطامى : " إنما يخرج منى الكلام بحسب وقتى" . ولا فرق بين وقت

الصوفى ووقت الشاعر ، فكلاهما يتجلى ، ويتحرق شوقاً للوصول إلى تحقق ممكن مستحيل فى آن .

فاللحظة لدى الشاعر الحداثى تعد ميلاداً لا نوعا من الرصد ، يستطيع فيها أن يطهر رؤيته من المتواء الملوث ، وأن يستشرف عالماً جديداً وبكراً ، يؤسس لنفسه مملكة ويتوج نفسه ملكاً عليها ، هذا التتويج ليس أمراً اعتباطياً أو فجائياً ، وإنما تجاوز وانتهاك لشرعية السكون والاطمئنان .

لم تصبح القصيدة احتذاء بمثال أو نموذج ، هى عالم رؤياوى له كيانه الخاص والجديد، والقصيدة هى المطهر من درن الواقع ومعطياته الضبابية، هى خلق وحركة للأمام ، فتحت باب التساؤل الدائم ، واحتواء المفاهيم والرؤى الجديدة ، تكشفت بجلاء ما يسمى بالحساسية الجديدة التى يرى إدوار الخراط أنها " نقلة أساسية فى الرؤى والمفاهيم وطرائق النظر إلى الذات والعالم ، وهى نقلة أساسية فى أشكال التقنيات الفنية وطرائق التعبير أو الإيجاد الفنى ".

لم تزل القصيدة الحديثة تبحث عن فضاء يستجيب لنزاعها الدائم وجدلها المستمر بين الاطمئنان والنزوع إلى المروق الجمالى ؛ حتى تحقق لحظة تجل ما يوائم بين التوجه الأيديولوجى المعبر عن الإنسان ، ذلك الكائن المتطلع دوما لحضور يتيح له فرصة إكتشاف ذاته وفرصة التعرف على العالم وإكتشفاته وإحتوائه.

ينفرد الشعر بوصفه نوعاً شمولياً – يستجيب لنداء الإنسان المحتمى بأساليب جديدة للتعبير عن قضاياه وهمومه وتمزقه وطموحاته وشكه ويقينه وحيرته وتطلعه إلى عالم أكثر صفاء ونقاء – يتماهى مع الأنواع الأخرى على اعتبار أنه الفن الذى يحمل فى بنائه جمالاً خاصاً ووجوده الحقيقى يتجلى فى شكله بوصفه شيئاً حقيقته فى ذاته.

وفى ظل التحول السريع والتهدم وغموض اللحظات التى يتحاور معها الشاعر الإنسان تعددت محاولات البحث عن الخروج من أزمة تتداعى فكانت "الكتابة والقراءة من هذا التوجه الملاذ الأخير الذى يمكن للمثقف أن يمارس فيه دوره ، متشعباً بإمكانات لغة جديدة عصية على المعجمية والنحوية ، متمتعاً بإمكاناتها المكتشفة التى تهيئ قدراً من إنتاج واقع جديد يمكن أن يعيد للذات قدراً من توحدها الذى أنتابه الانقسام والتمزق"؛ لذا أيقن الشعراء المعاصرون أن اليقين الإبداعى يكمن فى الشك والحوار مع الأشياء المتحركة والخروج الدائم الذى يرى أن الحرية حق طبيعى ووجود أكثر بهاء وجمالاً يتيح للشاعر المعاصر أن يتطور ويتحول ويتحرك، "فالتطور والتجديد قانون الحياة وقدر الأحياء منذ الأزل .

فعلام نرضى بهما فى كل مجالات الحياة ونحرمها على الشعر والفن ؟ لقد أصبحت القصيدة المعاصرة قصيدة (معقدة) بقدر ما أصاب نفوسنا من تعقيد ودخل حياتنا من تركيب وما شمل الدنيا من صراع . فالسمة الأساسية لحركة البشر الآن – فى كل مجال هى ما يمكن أن نسميه (ضد التوقع) لذلك أصبحت القصيدة الجديدة بنية حية معقدة مركبة ، توحد بين الشاعر وعالمه وتجمع الواقع والتراث ، وتضم الكون فى إهاب رحب فسيح"[1].

وفى ظل الشتات الحياتى والاحتماء بالإختلاف والأطر الجمالية المتنوعة وفيض الرؤى والتكوين المعرفى وجدل الخطاب الآتى والتطور يأتى هذا الكتاب " فى جماليات شعر الحداثة" يجمع بين دفتيه مجموعة من الدراسات المختلفة المتفرقة ، التى تطرح تصوراً جمالياً لقضايا الإنسان المعاصر ، ويكشف عن ظواهر يلتف حولها مجموعة من الشعراء المعاصرين مكونين

---

(١) د. طه وادى : جماليات القصيدة المعاصرة ، القاهرة : دار المعارف ١٩٨٢ ، ص ٩.

نسقا فنياً من خلال رؤى تتضام وتتفرق فى الآن نفسه.

فى الوقت الذى يجمع فيه الكتاب دراسات لشعراء جدد ، يناقش أعمالهم فى إطار مفهوم جمالى تحكمه آليات تعانق اللحظة الراهنة" .

كما يضم الكتاب مجموعة من الدراسات لشعراء معاصرين من خلال دراسة دواوينهم وهى تشكل ظاهرة فنية .

يقع الكتاب فى ثلاثة محاور هى :

المحور الأول : " جماليات الاستدعاء" : ويتناول تجليات أبى الطيب المتنبى فى شعر الحداثة فى مصر ، حيث يمثل المتنبى عند الشعراء المعاصرين نموذجاً فريداً ، وتوجها أيديولوجياً وجمالياً متميزاً على خريطة الشعر العربى، وقد وجد فيه الشعراء الإجابة عن كثير من تساؤلاتهم الإنسانية والكونية لما يمثله من شموخ عربى فريد وتطلع إلى حياة يملؤها اليقين بقدرات الذات غير المحدودة .

وقد اختلفت صور الاستدعاء وآلياته والمساحة النصية التى شغلها المتنبى فى قصائد الشعراء المعاصرين.

المحور الثانى : " جماليات البحر وتجلياته" : ويتناول هذا المحور إنشغال الشعراء المعاصرين بالبحر بوصفه عالما يكشف كثيراً من الرؤى ويمنح معطيات فنية متنوعة . تعرضت الدراسة فى هذا المحور لحضور البحر فى الشعر الجاهلى ، الشعر الأندلسى ، البحر عند الصوفية ، البحر عند الشعراء الرومانسيين ، والبحر فى الشعر الجديد وهو الجانب الذى أفاضت فيه الدراسة بوصفه البؤرة المنشودة ، فعرضت لتجلياته المختلفة وصورة الزاخرة مثل : البحر / الانتظار / الخلاص / البحر الليل/ الليل البحر ، والبحر / الثورة / الاقتحام . كما تناولت الدراسة فى المحور نفسه موقف الشعراء المعاصرين من البحر ، وأخيراً : البحر : حقوله ودلالاته .

المحور الثالث : "جماليات الثنائيات المتضادة" ، ويجمع هذا المحور مجموعة من الدراسات المتفرقة ، المختلفة زمانياً ومكانياً ، تطرح رؤى تعتمد على الجدل بين طرفين متناقضين بينهما من التداخل والتوازى والتقاطع ، وما يحققه الجدل فى هذه التجربة من نتاج فاعل حيث " تعكس الثنائيات المتضادة – فى حقيقتها – حالة التنازع النفسى وحدة المزاج والعصابية"[١] .

وقد ضم هذا المحور دراسات / قراءات فى "جدلية الأنا والقرين" فى ديوان "أسفار من نبوءة الموت المخبأ" لعلاء عبد الهادى ، "جدل الذات والعالم" قراءة فى شعر مشهور فوّاز ، "جدل المرجع والخطاب وأزمة التجاور الشعرى " قراءة فى نماذج من الجنوب" ، و"جدل الحلم والواقع" قراءة فى أربعة دواوين لشعراء من "دمنهور" .

ويشكل هذا المحور الأخير حالة من الحوار والجدل مع النصوص المعنية بالقراءة ولمحاولة اكتشاف مواضع الحركة والسكون أو المؤتلف والمختلف ، أو الثابت والمتحول على حد تعبير "أدونيس" رغبة فى تحديد إطار المشهد الجمالى بكل تجلياته : الساكنة والمتحركة عبر سياقات متنوعة.

وربما يتساءل القارئ هل شكلت المجموعات الشعرية التى تناولتها الدراسة فى المحور الأخير عبر مؤتمرات أدبية ملامح جمالية تتسم بها شعرية الحداثة؟

حاولت الدراسة قراءة هذه الأعمال وفق المرجع الشعرى الجمالى للحظة الراهنة ، فأقامت حكماً نقدياً سواء بالإيجاب أو السلب رغبة فى توجيه الشعراء الشباب إلى ممارسة إبداعية حقيقية.

---

(١) د. محمد العبد : اللغة والإبداع الأدبى ، القاهرة : دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٨٩ ، ص٦١.

جماليات الاستدعاء

(١)

حينما كنت أدرس ظاهرة " توظيف التراث فى الشعر العربى المعاصر فى مصر" للحصول على درجة الدكتوراه لفت انتباهى – فى الجزء الخاص بتوظيف الشخصية التراثية – كثرة تردد شخصية الشاعر العباسى أبى الطيب المتنبى ، وافتنان الشعراء المعاصرين به ، وتعدد أبعاده الدلالية ، حتى إنه لم يخل ديوان أو إنتاج شاعر من تجليه من خلال آليات استدعائية : الاسم ، الذات ، الاستهلال ، النص ، بنية النسق . وأثار هذا الحضور الفذ – فى نفسى – سؤالاً مهما : لماذا أبو الطيب المتنبى بهذه الصورة ؟ ظل هذا التساؤل داخلى لفترة طويلة ، يزداد حضوره كلما طالعت وجهه فى قصيدة جديدة .

(٢)

لم يحقق شاعر عربى على امتداد العصور كلها مكانة رفيعة ، وشهرة بلغت الآفاق مثلما حققها أبو الطيب المتنبى المولود سنة ثلاث وثلاثمائة بالكوفة فى كندة الذى ملأ الأسماع وشغل البقاع ، بالانتظار له تارة ، وباختصامه والوقوف فى وجهه تارة أخرى ، لقد حقق مكانة ألبت عليه شعراء عصره ، فراحوا يتهمونه فى نسبه، ولكنه كان " يتخطى مشكلة الكلام عن النسب بكبريائه وتعاليه ، وكان يرى أن الفخر بالآباء للعاجزين بأنفسهم المتخلفين بمواهبهم وذاتهم "[١] ، ويقول فى ذلك:

أنا ابن من بعضه يفوق أبا البا حث والنَّجل بعض من نجله
وإنما يذكر الجدود لهم من نفروه وانفدا حيله[٢]

هذا الصراع الطبقى كان الهدف من ورائه محاولة التقليل من مكانة هذا

الرجل، وارتفاع قامته ، التى أصبحت لا تدانى ، وتزاد سمواً ، وارتفاعاً ، وكان يعرف حجم الكيد له والحقد عليه " إنه الفارس الذى يصرع المدججين بالدروع ، لأنه بارع البلاء ، إذا حرك السيف أو هز الرمح ، وهو من يروع المستمعين لقصائده ، ويعجز النقاد والشعراء عن اللحاق به والارتفاع إلى مستواه مهما كانوا من ذوى التنقيح والإبداع "[٣] .

أما الوجه الثانى فى صورة المتنبى فيتمثل فى انشغال الناس فى عصره بشعره الذى أصبح سجلاً يتدارسه العلماء ويشرحونه ، ويعد ديوانه أكثر دواوين شعراء العربية اهتماماً به وشروحا عليه كما يؤكد لـ ابن خلكان بقوله : " وقال لى أحد المشايخ الذين أخذت عنهم: وقفت له على أكثر من أربعين شرحا بين مطولات ومختصرات ولم يفعل هذا بديوان غيره ، ولا شك أنه كان رجلاً مسعوداً رزق فى شعره السعادة التامة ".[٤]

كما انشغل الناس فى غير عصره حتى يومنا هذا بهذا الكائن الأسطورى، لما يمثله من عزة وإباء ونخوة عربية فذة ، محققاً هذه النزعة فى شعره ، " فهو الذى استطاع فيما يبدو أن يستثمر الخواص الأثروبولوجية للإنسان العربى ، ويبلور عالمه المثالى فى أقمار صغيرة ، أطلقها فى سماء اللغة فاحتلت مدارها فى الآفاق المرئية "[٥] ، عاش فى الشعر ، وعاش الشعر فيه ، كلاهما يحاور الآخر ويجادله ، كان المتنبى على يقين تام بأنه سوف يحيل قلقه الوجودى إلى غيره الذى سينشغل به ، لقد قال خطابه ، وترك الباب مفتوحا على مصراعيه ، مؤكداً أن الشعر خلود فى زمن الزيف، وأن الشعر الحقيقى انتهاك دائم للزمان والمكان ، وهو تأسيس وفى الوقت نفسه خروج على كل سلطة ، هو تحقيق ما فى الممكن والمستحيل فى آن ، هو تصور جمالى للعالم والأشياء ، وثيقة انشغال فعال ، ودعوة للتأمل الحاد بين الذات والآخر من جهة والذات والعالم من جهة ثانية . لقد آمن المتنبى – منذ زمن طويل- بقيمة المتلقى، التى تكمن خارجه بوصفه شخصاً والقيمة تتجسد فى نصه

بوصفه عالماً قابلاً للتأويل والتفسير والقراءة ، إن دور المتلقى لا يقل أهمية عن دور المبدع فى إنتاج دلالة نصه وإن النص لا يتحقق إلا بتعدد القراءات، إنه النص المفتوح الذى ينطوى على مفهوم مبكر للحداثة الشعرية ، التى تؤكد إعادة خلق العالم مع كل قراءة جديدة فى ظل قارئ واعٍ بأطراف العلاقة الإنتاجية : المرسل – الرسالة – المرسل إليه .

أنام ملء جفونى عن شواردها ويسهر الناس جراها ويختصم

فى الوقت الذى يؤكد فيه مكانته الشعرية وفاعلية تجربته وقدرتها على اختراق سلبية التلقى ، فيشير إلى نفسه وملامح كتابته :

أنا الذى نظر الأعمى إلى أدبى وأسمعت كلماتى من به صمم

حقق المتنبى ما لم يحقق غيره من شعراء العربية السابقين عليه واللاحقين ، ويرى بعض الدارسين أن هناك عواملَ خلدت المتنبى أهمها : أنه أقوى الشعراء انفعالاً وأحدهم عاطفة ، وأنه أبعدهم تفكيراً وأسواهم رأيا ، وأنه أكثرهم ضربا للحكمة والمثل ، وإنه أشدهم اتصالاً والتصاقاً بالنفس الإنسانية فى جميع حالاتها ، ويرى د. عبده بدوى أن المتنبى " كان ثائراً يعرف عصره – ضعفاً وقوة – ويغترب عنه ، وفى الوقت نفسه كان يعرف قدراته ويعلى من قيمة الشعر ، ويتعامل مع غير العادى ، ويحسن التعبير عن قضايا إنسانية كبيرة مترددة "(٦). فهو " أنموذج صالح لتمثيل خصائص الشعر العربى . ولا نزاع فى أن شاعراً واحداً بالغاً ما بلغ القدرة والافتنان لا يكفى لتمثيل عبقرية شعب فى ظلالها المختلفة وشياتها المتلونة "(٧) .

(٣)

المتنبى والشعراء المعاصرون :

يعد التراث الإنسانى بعامة والعربى بخاصة آلية من آليات التعبير عن قضايا الشاعر المعاصر بوصفه نتاجا إنسانياً متعدد الجوانب ، غنى الأبعاد ،

لذا يتطلب النزوح إليه وعيًا عميقًا به ، يتيح فرصة استغلاله استغلالاً فاعلاً؛ فتتشكل علاقة معه عمادها الوعى والاستيعاب ، فينتقل استخدامه من مرحلة التعبير (عن) إلى مرحلة التعبير (بـ)

ألقت عناصر التراث بظلالها على صفحات القصيدة الحديثة من : شخصية التراث وأدوات فنية ونصوص . وقد اهتم الدارسون فى بداية الأمر – بتجلى التراث وتوظيفه فى الشعر الحديث بالشخصية التراثية[٨] ، ثم اهتمت المقاربات النقدية الجديدة بالنص بوصفه العالم الذى يحقق الأدبية ، فانتشرت الدراسات النصية.

يأتى المتنبى فى المرتبة الأولى – من خلال الإحصاء – من حيث التجلى والتوظيف بين شعراء الحداثة فى الشعر العربى عموماً أو الشعر المصرى خاصة وقد اختلفت مراحل الاستدعاء نظراً لمتطلبات كل مرحلة فكريا وجماليا خصوصاً أن المتنبى متعدد الجوانب غنى الأبعاد على مستوى شخصيته أو نصه ، وقد اختلفت رؤية الشعراء المعاصرين فى النظر إليه ، وتعددت دوافع استدعائهم له ، وحقق استجابات نفسية وقومية وسياسية وجمالية جعلته يتفرد بخصال لم يحظ بها غيره، تتجسد بشكل موضوعى فى رؤية أدونيس له حين يقرر " أن المتنبى يفرز نفسه ويعرضها عالما فسيحاً من اليقين والثقة بالتعالى فى وجه الآخرين وضدهم ، وهو فى ثنايا شعره كله يختص ذاته ويناجيها ويحاورها بنبرة من العبادة . إن شعره كتاب فى عظمة الشخص الإنسانية ، يسير الجدل بين اللانهاية والمحدودية ، الطموح الذى لا يعرف غاية ينتهى عندها. لقد خلق المتنبى طبيعة كاملة من الكلمات ، وفى مستوى طموحه : ترج ، تتقدم ، تجرف ، تهجم ، تقهر ، تتخطى "[٩] ويبقى شعره طاقة فاعلة ، فهو ديمومى / متحرك نحو العمق ، يهرب من السطح والقشرة، ويضرب فى اتجاه الأمام ، يقبض على وهج دائم وغموض كلما تأملته أغراك بالبحث، وفجَّر فى نفسك إحساساً بالتطهير ،

بل إن شعره في طموحه وغربته " ينقلنا إلى طموح الإنسان وغربته في كل وقت ، لا إلى طموح المتنبي وغربته وحسب، إنه هنا وهناك ، يجعل من اللحظة أبداً ويشيع الأبد كله في لحظة واحدة "(١٠) .

لقد خضع المتنبي لعوامل الفرز فأثبت أنه " أقوى شعراء العربية نبضات قلب، وأبعدهم منزع فكر ، وأعمقهم حكمة ومن أصدقهم إفصاحاً عن خفايا النفس وأعرفهم بأسرارها ، فلا عجب إن كان بعد ذلك أبعدهم شهرة وأخلدهم آثراً "(١١).

آليات التجلي

تعددت آليات التجلي استدعاء المتنبي في الخطاب الشعري الحديث ، وفرضت كل مرحلة آلية معينة ، وأحياناً تتجمع الآليات في آن ، وهذا ما يؤكد حركة التاريخ الذوقية ، وإن الذائقة الشعرية يتنابها التحول في اتجاهات متوازية ومتعاطفة نظراً للسياق التاريخي والثقافي والجمالي . وقد تبلورت آليات التجلي في صور عدة أهمها:

التجلي بالاسم :

انشغل شعراء الريادة الشعرية في مصر خصوصاً صلاح عبد الصبور ومن بعده جيل الستينيات بشخصية المتنبي والاهتمام بمعطياتها ، فتجلت عن طريق الاسم أو اللقب بوصفها نموذجاً للمثقف والشاعر الذي تسكنه الطموحات العديدة والانكسارات المتشعبة ، فالمرحلة تشكل طريقة الاستدعاء ، وتكشف عن رغبات التجلي ، فمرحلة الستينيات شهدت تقاطعات وتقابلات في بنية الشخصية المصرية خصوصاً على المستوى السياسي كإحساس المثقف عموماً والمبدع خصوصاً بالضياع في ظل تفاقم سياسي، والشخصية تبحث عن وجود يمنحها الحركة ، فازدادت حدة الحلم والتطلع إلى مخلص ومواجهة الواقع بالشاعر الثوري الذي عاش ظروفاً

مماثلة، فى مجتمعه أكبر من ظروفه الخاصة . فالمتنبى " كان فى ذلك الحين على شعور بأنه يحمل قضية هى أكبر من قضيته الخاصة ، وأن هذه القضية ذات صلة بنظام الحكم ، أو بالأشخاص الذين يديرون أمر الدولة فى وطنه وقومه "(١٢) .

والاستدعاء بالاسم يتجلى فى المتن أو العنوان :

التجلى فى المتن :

يأتى ذكر المتنبى ضمن بنية السياق ، كما فى قصيدة صلاح عبد الصبور "أقول لكم" وحين ترد شخصية المتنبى فى شعر صلاح عبد الصبور فإنها تكشف القيمة التى تشير إليها تلك الشخصية وعنفوان وجودها مستخدما آليات هذا الوجود : الكلمة خصوصاً حين تضيق المساحة بين الشاعر والشخصية المستدعاة ، فيحدث تماسك مًّا . يصل إلى درجة التداخل، وينشأ فى ظل التلبس والامتزاج نوع من الجدل ، خصوصا أن أول ما يغرى الشعراء فى الشخصية الضيف هو " مقدار ما تحمله هذه الشخصية من سمات القدرة على التجدد والحداثة ، وتلك القيم الحضارية التى يمكن أن تشى بها ، بالإضافة لمقدرتها على التقاطع مع زمن آخر غير زمانها ، وهنا يأتى دور الشاعر وقدرته على الاختيار "(١٣) .

حين يسيطر العجز وعدم القدرة على الفعل فإن مقارنة مًّا ، عبد الصبور بينه وبين المتنبى الفاعل / المتباهى بالنفس ، فصلاح عبد الصبور قد أخفق فى القيام بالدور المسند إليه بوصفه قائداً جمالياً ، يواجه واقعه، ومثقفا يعرف كنه الأزمات وكيفية الخروج منها ، إنه نبى قومه كما يشير عنوان قصيدته "أقول لكم" الذى يتعالق مع اعترافات المسيح فى الكتاب المقدس والمتنبى من خلال الاسم :

وأعلم أنكم كرماء

وأنكم ستغفرون لى التقصير .... ما كنت أبا الطيب

ولم أوهب كهذا الفارس العملاق أن أقنص المعنى(٤)

يتجلى المتنبى فى مواجهة عبد الصبور فيبدو الأخير منكسراً ومستسلماً لفرضيات القهر ، الذى يسلب كل شىء حتى الخطاب من معناه ، وعبد الصبور يصنع مقارنة بين شعريته وشعر ية المتنبى أو بين شعرية الانسياق والارتداد والانهزام – التى لا تستطيع اقتناص المعنى وكشف ملامحه – وبين شعرية الاجتياح والاقتحام . والقراءة البصرية تسهم فى خلق وعى قرائى وإنتاج دلالى من خلال استخدام المساحة المنقوطة التى وقعت بين (التقصير..) و (ماكنت أبا الطيب) ، إنه اتصال وانفصال بالشخصية فى آن. كما استخدم عبد الصبور التردد الضمائرى/ الالتفاف بوصفه نوعا من الجدل الدائم فى انبناء النص الذى يترك أحادية النسق التى تكشف غنائية باهتة إلى تكوين نسقى يعلن عن درامية تركيبية تقودها الذات فى صراعها مع علاقاتها .

التجلى عبر العنوان :

يتجلى المتنبى عند السماح عبد الله عبر الاسم الذى يسيطر بصورة أكثر حضوراً فيأتى عنواناً للقصيدة "أبو الطيب" ، وحين ينتقل القارئ من العنوان – بوصفه عتبة تحدد اتجاه الخطاب – فإنه يجد نفسه أمام مفارقة استدعائية ، حيث تغيب ملامح محددة يتلبسها التاريخ عن هذه الشخصية، ويحل المتنبى فى زى خاص ، يحمل قدرة تفتح الأفق ،

سيجته بنظرتى،

قام ،

ودس فى يد النادل ،

عملة ،

قديمة ،

وقبل أن يمر من أمامى

ألقى علىَّ نصف نظرة

كان مائل الخطو،

محاذيا حد الرصيف

أنا،

مشيت خلفه،

حاذيته،

اقتربت منه

ومشيت معه

كأننى أعرفه

أو كأننى لا أعرفه

وقبل أن تفترق الطريق فى الميدان

سبقته بخطوة،

أدرت وجهى نحوه ،

واجهته،

سألته من أنت ؟؟

كان الزحام فى الميدان صاخباً

وكانت شمس يوليو

تعكس البريق في عينيه حادا لاهبا

قال:

رائع ،

أن يبدأ الناس الكلام باسمي.

تجعله يطل على الأبد ، متحركا بكل أبعاده الإنسانية والقيمية والشعرية، ليحاور الشاعر الجديد قطعة من تاريخه في عفوية كاملة ، ويدمجها في تاريخه الآن ، ليقول إن المتنبي نموذج إنساني وشعري ، وهذه حالات حضوره الجديد ، فيبدو إنساناً عربيّاً مفكراً متعاليّاً على انكساره وجرحه مستشعراً غربته الدائمة في كل وطن يحل فيه .

استحضر السماح المتنبي بوصفه فعلا يرافق استحضاره تحولات على المستوى السياسي والجمالي والفني والاجتماعي والوجداني ، فإذا كان المتنبي قد استطاع أن يضع المعنى الدقيق في الشعرية وهو صياغة الوجدان المتحول وتشكيله فإن السماح يقع على منطقة هذا التحول وقوعاً تراثيّاً معاصرًا في آن دون أن يكشف في نصه عن إشارات استدعائية خاصة بالبنية المتنبية / التناص ، ليصبح المتنبي نموذجاً عبر صياغة خاصة بالشاعر الجديد ، راسما ملامحه كما تتوق ذاكرته التاريخية التي احتفظت بأبعاد هذه الشخصية الأسطورية.

إذا ترحلت عن قوم وقد قدروا ألا تفارقهم فالراحلون همو

ولأن القصيدة تعتمد في بنيتها على السردية التي تواصل الالتحام بالشخصية ، وفي كل خطوة يبدو المتنبي أمام عيني المتلقي ، فلا يستطيع أن يتراجع عن موضع تبدو معه الشخصية المستدعاة منفصلة ومتصلة ، في آن عن المتنبي المعاصر ، ولهذا لا نلجأ للاجتزاء منها ، ونقدمها كاملة ، حتى نتعرف على المتنبي وملامح تجليه:

رأيته يوم الثلاثاء

وكنت جالسا على المقهى

، أرشف كوب الشاى

حدقتُ فيه

، كان وحده يجلس فى الركن

، المقابل

ينظر بين الحين لى

ثم يعيد الطرف للطريق،

كان فى جلسته مشابها للشعراء،

والقوّال

ويرتدى ملابس تدل على أنه مغترب،

ولم يسم اسما ... له ،

بكننى

سميته.(١٥)

خلقت بنية التراتب الزمنى إطاراً زمنيّاً متسقاً من خلال أدوات الربط، حيث " تقتضى أدوات الربط الطبيعية أن الجمل الفرعية والرئيسية تعبر عن القضايا ارتباطا قصديّاً . وإنما تترابط القضايا إذا صارت الأحداث المدلول عليها مرتبطة فى حال أو مقام ممكن ، وإذا أصبحت متعلقة مع محل التحاور(١٦) " .

لقد استدعى السماح المتنبى عن طريق الاسم فى العنوان لتنشأ فى نفس المتلقى ازدواجية عند قراءة النص ، حيث يفرد التراثى ظلاله على أفق القراءة، ويتم تأويل النص فى ظل الوجود القابع فى ذاكرة المتلقى ، فلو لم يشر إلى تجلى الشخصية فى العنوان لأصبح المتنبى قلقا فى النص، معطياته

تتسم بالعمومية التى تفتح المجال لأكثر من شخصية تتماثل مع المتنبى على الرغم من بقاء هوية المتنبى واضحة ولكن هذا الخفاء لا يبين إلا لمن أدمن عالم المتنبى.

كشفت بنية النص السردية من خلال معطيات خاصة تجردت من البداوة بكل معطياتها التى تهيمن على وجدان العربى إلى التقنيع بالعصر الحديث ومعطياته ومفرداته اليومية ووسائله الحضارية ، فلم يتحقق ظهور المتنبى من خلال الخيل والليل والبيداء ، وإنما تراءى فى ظل : (المقهى – كوب الشاى) علاقته بالنادل الذى يقف فى مفترق الطرق بين حضارتين من خلال ، (دس فى يد النادل عملة قديمة) الرصيف – الميدان . فالسماح عبد الله يقف هو والمتنبى على أرض واحدة ، يشعران بغربة واحدة ، يتجادلان رغبة فى اكتشاف ذواتهما وعالمهما ، ليقرر السماح اسم المتنبى الذى خرق ناموس المكان والزمان فى لحظة واحدة.

التجلى بالذات :

تضافرت عوامل عديدة أسهمت فى خلق شخصية المتنبى وعالمها فى مجتمع يمور بالتناقضات والتحديات وصراعات اجتماعية بالإضافة إلى الهدامين الذين ترابصوا به ووقفوا فى طريقه وهو صاعد يحقق درجات الشهرة والخلود " الشهرة عندنا هى الصمود للدهر ومغالبة معاول الهدم – وما أكثرها ! – وقد صمدت شهرة المتنبى فى حياته فتحطمت دونها معاول الهدامين الذين فى نفوسهم حقد وسخمية "[١٧].

لقد ارتفع المتنبى بنفسه فوق الصغائر وعرف إن قيمة الإنسان نكمن فى قدرته على إثبات وجوده فى مقابل الآخر وانتصار الذات على الرغم من عوامل تهدمها وتدميرها، وعلمه أن الإنسان فى حقيقته ضعيف و " أن الإعجاب الذى يمنحه للآخرين ليس سوى انعكاس لإحساسه الخفى وضآلة شأنه . مهما حاول أن يغطى هذا الإحساس بضروب من العظمة الشكلية ـو

الوهمية"[١٨] . ويبقى الإيمان بقدراته فوق كل اعتبار ، فهو لا يلين ولا ينكسر ، يعلن عن ثورته واصطخابه وفروسيته في كل حين " فلم تعد الثورة المكبوتة تجد مكانها في شعره ، ما الذي يتوقع إذن عندما تحس هذه الذات بأنها جرحت أو مُست ، إنها تتجاوز الآخر وتعلو عليه"[١٩] ، فتبدو الذات فوق كل اعتبار ، سيدة الموقف تكتب خلودها وتمارس تحققها الإيجابي.

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من به صمم[٢٠]

لقد كوَّن المتنبي أقنوماً مّا لذاته وأصبحت لها ملامحها الخاصة المتفردة ، حتى وصلت إلى درجة النمذجة والمثال ، كأن القارئ الذي استوعب شعرية المتنبي يدرك على الفور أنها ذات لها خصوصيتها حتى يمكن القول : إن هذه الذات التي تتسم ببعض خصال يتمتع بها المتنبي . فيها من رائحة المتنبي وملامحها ، تتعالق معها ، إن هذه الذات المعيار : الذات المتنبية .

اندمج الشعراء المعاصرون في عالم الذات المتنبية وتقمصوها ، فنشرت من أريجها، واستقطبت عدداً منهم خصوصاً الطليعيين، الذين تتوق نفوسهم للتخلص من سطوة الواقع، وتحاول ذواتهم إلتخلص من العجز الجمعي، فيرسموا صورة الفارس كونه وحيداً معذباً مع نفسه بوحدته . والذي يجدد تجلي المتنبي من خلال الذات وهو الخطاب العام للنص / الناتج.

ويُعد رفعت سلام أكثر شعراء الحداثة اهتماماً بالذات التي تستشعر الوحدة وسيل الخراب الذي يسود كل شيء ، ففي ديوانه ذي القصيدة الواحدة: " هكذا قلت للهاوية" يقدم رفعت سلام تنويعات لذات تنشيطية- تعلن عن قدرتها – مختلفة عن الذات الجمعية، وهو يشير إلى أن الذات الحداثية فردية في طابعها وتوجهها وفعلها ، اغتراب عن المجتمع ، وهو يكسر العلاقات بينه وبين هذه الذات . وذات رفعت سلام تجاوزت

حدودها ، بل إنها تخلصت من الحدود ، وأيقنت أن العدم هو الوجود:

أنا سيِّدُ الهَبَاء

لاَ نافذة لى ،

ولا باب

لا سقف لى ،

ولا جُدران .

جسدى : بيتى الذى لا يتَّسعُ لى .

وبيتى يفيضُ عن أرضِ الله الواسعة.

هكذا

قُلتُ للهاويةِ اتسعى لى ،

وامنحينى خيولك الذهبية ،

واتركينى فى العَراء(٢١) .

تتماهى ذات "سلام" مع ذات "المتنبى" فى وعيها بدورها وفعلها فى كسر بنية الذات الجمعية والإخلاص التام لقدرات الذات الفردية حتى فى انكسارها الذى يحقق مساراً جمالياً خاصا ربما فى الأغلب متجاوزاً للواقع، فالذات "حين تمتلك وعيها تصبح عنصراً مدمراً (تفككيّاً) وحين يكون الوعى هذا جماليا يبلغ التدمير درجته القصوى إذ لا يصيب " البنية" فحسب وإنما منطقها"(٢٢).

والذات التى عرفت منطقها لدى رفعت سلام من الضرورى ألا تتقوقع

فى شـرك الرومانتيكيـة إلى ذات تكـسر هـذا الإطـار وتتوغـل فـى المجـاوزة والابتعاد، بل إنها معبأة بالخراب والفعل الذى يقف نقيضًا لفعل مجتمعى:

أمشى خُطواتٍ من نِسيان.

لا يصحبنى أحد : أرفُسُه إلى وراء .

وأشعلُ النارَ فى المسافاتِ السابقة .

لا ذاكرة لى ،

ولا حنين.

أمشى.

فلْيتنح الجميعُ عن طريقى،

أو يخفضُوا رؤوسهم إلى الأرض.

حتَّى أنسى .

لن أخرق الأرض ، ولن أبلغُ الجبال

(لست مشغولاً بذلك!) [٢٣].

وفى نهاية رحلته الشعرية فى (هكذا قلت للهاوية) تعلـن الـذات فعلـها الخاص الذى يشوبه التناقض: العجز والقدرة : التخـاذل والجـرأة الإقـدام ، ولكن الذات وموضوعها يسيران فى اتجاه واحد : تحقق الذات:

فَهَدَمتُ المملكة .

ورفعْتُ المُستهلَكة.

خِرقةً باليةً ،

ونشيدٌ بليدٌ ،

وشمسٌ مُرتبطة .

واغتصبتُ الملكة [٢٤].

وربما تنقلت الذات عند رفعت سلام إلى نتيجة إيجابية من خلال الذات المغتربة الضائعة المقهورة فى متاهات الواقع ، وتتحول من مرحلة الضعف والشعور بالعجز إلى مرحلة السخط والثورة والفعل ، وهذا ما يتماهى عكسيا مع ذات المتنبى ، حيث كانت ذات المتنبى فى مرحلتها الأولى ثائرة هادمة ، جاهدة للانفصال عن الآخر فى سياقاته المتعددة ، أما فى مرحلتها الأخيرة فأصبحت الذات " عارية من جديد والواقع موجود والآخر موجود، غير أنها مرحلة ضعف الذات وهزيمتها وإحساسها بهذا الضعف وبتلك الهزيمة ، ومن هنا تولد السخط الحاقد لا السخط الثائر "[٢٥] ، بل إنه يعلن إن علاقته بالزمن لم تتسم بالندية ، فيبدو الصراع والجدل ويتأكد الحضور على نحو فاعل فى مواجهة الزمن ، ولكنه استسلم لفاعليته التى لا يستطيع الآن مقاومتها ، بل إنه أدرك سطوة الزمن وتدميره، فلم يترك له سوى الهموم والآلام يتجرعها .

لم يترك الدهر من قلبى ولا كبدى   شيئاً تتيمه عين ولا جيد[٢٦].

هذه هى الحياة التى أعد لها المتنبى ، إنها الحياة ممزوجة بالدم بعيدة عن الهدوء والسكينة مملوءة بالقلق والاضطراب كلها نزاع وكلها غلاب وأن الحياة التى يريدها أبو الطيب إنما هى حياة القوة ، قاتل غالب ، هذا هو الهدف الأعلى الذى يرمى إليه المتنبى "[٢٧].

التجلى بالاستهلال :

يعد الاستهلال قيمة جمالية – فى الخطاب الشعرى – يحدث نوعاً من التماس بين خطابين يشير كل منهما إلى سياق معرفى وجمالى ويحدث فى عملية التلقى ازدواجية تذوقية ورؤيوية ، حين يحدث جدل منذ اللحظة الأولى أمام النص بالقراءة ؛ فالاستهلال عتبة تهيئ القارئ معرفيّاً ونفسيا وجماليا وتوجه أفقه التأولى " إنه فى كثير من الأحوال يضع بين يدى المتلقى مفتاحاً ما للنص ، أو يضئ جانبا كان من شأنه أن يكون مظلماً ، وربما يسهم فى رفد النص الجديد بأبعاد نفسية وجمالية واجتماعية ، ما كان له وحيداً أن يمتلكها "(٢٨) .

استخدم الشاعر الحديث تقنية الاستهلال بوصفه علامة دالة فى النص، مندمجا فيه ومتناغماً معه ، يعمل على تبئير انتباه القارئ ، ويكشف عن الرؤية المركزية للنص ، هذه الرؤية التى تتشعب عبر سياقات المبدع ، وتستخدم حضورها العام من فيض الاستهلال ، ففى ديوان " حليب الرماد" يفتتح علاء عبد الهادى خطابه بالاستهلال الثنائى ، حيث يتجلى فى الاستهلال كل من أبى تمام والمتنبى ، ويفتح الشاعر جدلاً بين نصه ونصوص هذين الشاعرين ، يكشف عن انكساراته المتوالية ، ولحظات تأمله لذاته وللعالم ، فالمتنبى يتجلى فى الاستهلال من خلال نصه:

تصفو الحياة لجاهل أو غافل عما مضى فيها .. وما يتوقع(٢٩).

عمد الشاعر – من خلال تجلى أبى الطيب المتنبى – إلى استغلال حضوره الثنائى المتجلى عبر خطابه واسمه الذى يفارق الإشارة الاسمية إلى الصفة : المتنبى المتنبئ ، رغبة من الشاعر فى الربط بين المتنبى الشاعر والمتنبئ الحالة / الشاعر الآتى ، وفى هذا التكنيك – يستطيع القارئ أن يتعامل فى قراءته لخطاب علاء عبد الهادى من خلال القراءة الأمامية والاسترجاعية فى آن فيمكنه – وهو يتنامى مع النص– أن يسير للأمام ، موجَّه من خلال رؤية

بيت المتنبى ، ثم يسترجعه دلاليا من خلال مكونات نص علاء عبد الهادى ، الذى يمنح القارئ آليات قرائية متعددة أسميها قراءة الاستقلال أى استقلال كل صفحة مكونة نصا أحاديا أو قراءة متداخلة عبر الذهاب والإياب بين الصفحتين ، فالنص يطرح أربع قراءات ممكنة ، تقوم القراءة البصرية بإنتاج دلالة كل قراءة ، والقارئ يستطيع أن يهتدى إلى الدلالة التى تروق له عبر تأويله وقدرته على الاستنتاج والحوار وتداخل الاستهلال فى بنيته التركيبية والدلالية مع بيئة النص الكلية ، فما طرحه المتنبى فى خطابه الذى يعد قانونا لصورة الحياة ، التى لا يستطيع أن يتواءم معها الواعى الجسور ، فهى لا تمنح إلا لمستوى يعتمد على الانفصال عنها فى ظل التخلف. هذا الطرح فى دلالته يتماهى معه علاء عبد الهادى ومن خلال حصاره للذات المعاصرة التى تكشف كنهها شكلا وينكسر مضمونا ، والوجود – فى خطاب عبد الهادى – يسير فى اتجاه الوجود الذى طرحه المتنبى عبر نتاج الرحلة :

ليس لك الآن إلا التشامخ

لكنَّ الثقوب تخزُ المسافات

فابدَّلْ عواءَكَ

أنا النبوءاتُ

أنا إنعتاقُ البروق على عظايا القدمِ

أنا قفصٌ من نوافذِ

يلوى اندهاشَ الرؤى

ويطلقُ مدَّ السحابِ الكسيحِ

تثوب لضبعٍ جريحْ؟!

على الجرفِ كنتُ

خفقةَ الرمحِ حيناً

أو وردة السُّنُبلَةْ

وحيناً تثوب لفأرٍ؟؟

أتركُ عروقى

وأرسمُ فوق اليمامِ

بُكاءةَ خشب ومراثى رخام

لم يعد يفصل بينى غيرُ اختناقٍ صغيرْ

ولنعلن معاً امتلاءَ البكاء(٣٠)

يتعالق النصان من خلال مركزية الرؤية التى تتجسد فى خطاب المتنبى: (تصفو الحياة لجاهل أو غافل) مع خطاب علاء عبد الهادى فى خطابه الجديد : (ثقوب لضبع جريح أو حينا تثوب لفأر) : وفى خطوة قرائية أخرى أو القراءة الثانية المقترحة يتبلور موقع نص المتنبى بين نصين :الأول: أحيانا (تصبح فأراً) والثانى : النص الحلم أو الرؤية،

ويتكشف فى اعتناق البروق عطايا القدم التى تعلن الخطى البطيئة ، وأخيراً يظهر موضع التعالق واضحا بين اتجاهين يعدان مركزا للتداخل فى سياقين مختلفين : (فالسحاب الكسيح) يتوازى مع (تصفو الحياة لجاهل) ، ثم ما تلبس رغبة الشاعر الجديد/ عبد الهادى فى مفارقة رؤية المتنبى ، لأنه يملك قدرة حركية خاصة تمنحه التحرر من قيد الرؤية المركزية ، فيضيف (مد) ليتحول الخطاب من دلالته السالبة ؛ السحاب الكسيح / مد السحاب الكسيح ، فالمد تجاوز إيجابى ، يضرب القراءة الأولى ، ويصبح المتنبى موجوداً بين الواقع – الذى تحدده الطريقة الأولى فى القراءة – وبين الحلم/ الأمل الذى تحدده الطريقة الثانية، فهو لم يزل على الحد الفاصل بين

اليأس والأمل ، ومن هنا ينشأ بعد التشاكل بين نصين يتحاوران ويتجادلان.

التجلى بالنص :

يعد النص كائناً ، يتحقق وجوده عبر جدلية ثلاثية تكمن فى : المرسل – الرسالة – المرسل إليه ، وقد أدت نظرية النص دوراً فاعلاً فى اكتشاف دلالات متنوعة خصوصاً بعدما أصبح النص ولا شىء غيره هو ساحة العملية التذوقية، وظهرت فى الأفق اتجاهات تركز على النص ذاته، ونادت بموت المؤلف واتجهت إلى "استخراج معنى النص من خلال بنية النص ذاتها دون النظر إلى خارج النص، وعدم وجود معنى واحد للنص والقارىء شريك للمؤلف فى تشكيل المعنى ، وقصد المنتج متحقق فى النص، وهنا فاعل القول المتضمن فى النص ذاته"(٣١).

وفى ظل التخلص من المناهج القرائية الكلاسكية – التى تكتفى بالتفسير واستخلاص المعنى بطرق تعليمية – ازداد الوعى بطرق تشكيل النص وأدبيته ، وما النص إلا كائنات تتحرك فى اتجاهات متوازية حينا ومتقاطعة حينا آخر ، فهو مركب من طبقات معرفية وثقافية وتفسيرات تزخر بتعدد مرجعى واقتباسات وأصداء وأصوات تعتمد على التناغم أو الجدل وصولاً إلى أفق جمالى يشير إلى دلالة ، ولهذا يتحدد التناص انطلاقاً من فكرة التداخل والتعالق والجدل وأن لكل نص ظله كما قال بارت(٣٢)، وأن "كل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى إذ تتعرف نصوص الثقافة السالفة والحالية : فكل نص ليس إلا نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة"(٣٣).

إن جزءاً من مكونات شعرية الحداثة يعتمد على التلاقح – والاتصال مع نصوص أخرى سواء أكانت تراثية أم معاصرة رغبة فى تكوين نص يبتعد عن القشرة ويتجه نحو العمق ، فينشأ الجدل والحوار بين النص المضيف والنص الضيف ، ومن هنا يتسم النص الجديد بالثراء الدلالى ، يكون مفتوحا

على ذوات تتعدد بتعدد الأصوات المحلقة فى النص وقدرة المتلقى على التأويل .

وتجلى الشخصية التراثية عن طريق النص يحيل إلى حضور جمالى ورؤياوى وشخصى فى الوقت نفسه ، ويشير التجلى عبر هذه الألية إلى وجود جلى يمكن إدراكه بسهولة فالقول خصوصية وحضور بعينه . فإذا كان النص التراثى يحتفظ بأكبر قدر من تركيبه مما يجعل خصوصية مًّا لصاحبه يصبح دالّاًدون عناء سواء أكان النص تاما أم محرفا ، وهناك وجود خفى لا يبين إلا لمتمرس واع بخصوصية كل خطاب ، وما يحمله من إشارات لا تبدو للعين المجردة ، ولكنها تتبلور تحت ميكروسكوب التأويل / القراءة العميقة .

والمرحلة التاريخية تكشف عن حركة الاستدعاء وتوجيهاته ، فحين يتسم المناخ السياسى فى مرحلة ما بالبطش والقسوة والعنف فإن التراث يعد واحداً من أدوات مواجهة هذا الواقع ، وتصبح الشخصية التراثية – بما تحمله من أبعاد دلالية تتجه نحو بلاط السياسة – آلية مهمة وفى جوانبها الشخصية ما يحقق الرغبة النفسية والفنية فى نفس المبدع والمتلقى.

وحين ينشغل الإبداع بجمالياته فى مرحلة يحتشد فيها خليط معرفى وثقافى وتتعدد مفاهيم الإبداع وفلسفته الجمالية يتجه الشعراء إلى النصوص، ويتم التعامل معها وفق وعى خاص بكل شاعر وقدرته على استغلال طاقات النص التركيبية ، وشعر المتنبى ينشر ظلاله فى كثير من القصائد الحديثة ، منه ما يبين دون عناء لأنه احتفظ بخواص تركيبية تحيل إليه . ومنه ما يخفى ويحتاج إلى دقة ملاحظة واستشعار من نوع مًّا .

استوعب شعراء الحداثة نصوصهم التراثية على نحو خاص، وتخلصوا فى كثير من الأحيان من السلطة الكاملة للنص التراثى ، وأخضعوه لرغباتهم الرؤياوية والجمالية ، موجهينه فى الاتجاهات التى يرغبونها ، مستغلين مناطق الكثافة من خلال تراكيب بعينها أو مفردات خاصة اكتسبت فى

الوعى الجمعى مشروعية وجودها ، ويأتى المتنبى فى طليعة هؤلاء الذين يملكون رصيداً فى ذاكرة الوعى الجمعى من خلال قصائده ولغته ، فيتجلى حضوره فى شعر الحداثة على نحو خاص من خلال تكنيك التحريف والتفكيك دون الالتزام بالنص التام ، وفى هذا تكمن فاعلية التوظيف ، حيث يتاح للشاعر فرصة استغلال النص استغلالاً أكثر عمقاً وحرية مما يفضى إلى ثراء دلالى ، تحققه علاقة الجدل بين نصين يسعيان إلى التعالق والانصهار والتوحد.

يتجلى المتنبى عبر النص فى قصيدة " صحراء منزوعة الأصابع " لحلمى سالم فى المقطع الثالث :

مرق الشهابُ على منازلنا فخُضنا عمرنا المرتد / هل مرَّت على أبراجنا أممٌ ومغزلنا عصىٌ / هان ودُ فاستباحتنا ممالكُ عبدةٌ / لا يسلم الـ/ صدر النجية لينٌ فى الريح محروسٌ / فكم قوساً سيلزمنا لنعفى الروح من سقطاتها ونؤوب ؟/ دارى فى هشيم الشجّ سابحة ولكنى الصُّوى / هيِّىء حروفك يا كلامُ فلى على مهر الصبابة دلة / شرف الرفيـ/ يهوى هواكِ / أنوثة أولى وآخرةٌ تريق الكهرمانَ على سَبى / أيهذا المستجيرُ من الولاية بالولى / يظل جرحٌ فوق بحريْها يكلمنى : أنا من شهوة الحرية انجبلتْ قطوفى / يا زمانَ الوصل صلْ شرقى بأمسية الختان / على الأرائك ينظرون فأين أخفيتم يمامى؟/ أهى أختى خلف أبواب الحرابة واقفون/ الليلُ خصمٌ للدجى /عُ من الأذى / لفَّت جميلة رأسها بقميص واحدها وناحت: يا وحيدُ/ ضريبة المال

انجبت وضريبة الضباط فى صرر الخفير فأين يأتينى حبيبى؟/ ذى صوامعنا على كتف اللواء مخمَّسات بالبريق الحرّ/ يا كبدى اشتعلْ / حتى يُرا / كل الصبايا ضارعاتٌ / كم شهيداً شق أوردة ليمشى فوقها العملاء والمفتى ؟/ خلاء هذه الأوطانُ من غزل البنات ومن تفاصيل الخطى /قَ على جوا/ لا بيرقٌ فى الكفّ لا سمكٌ على نار الليالى / كلُّ ساريةٍ بضائعُ والنشيدُ خديعة / قالت على جرف المضائق: جهزونى للجحيم وجرسوا الوزراء / أسلحة الإشارة سلمت شفراتها للدائنين/ النغل بجوف جنائزى يا غِلّ / أختى فى انتظار خطيبها منذ الصبا / نبه الدم[٣٤].

عند قراءة القطع يتجلى حضور المتنبى بطريقة فنية واعية بأهمية الاستدعاء / التناص ، يحيل القارئ إلى خطاب المتنبى :

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى حتى يراق على جوانبه الدم[٣٥]

والشاعر حلمى سالم يستخدم هذا النص بتمام عباراته ولكنه لجأ إلى تفكيكه إلى وحدات عروضية / تفاعيل متباعدة ملتزماً بإيقاع متفاعلن بحر الكامل ، واستغل الشاعر وحدات البيت فى بناء قصيدته ليتماهى مع المتنبى على مستوى الرؤية والموقف على الرغم من اختلاف الوضع التاريخى والثقافى وآليات مواجهة الواقع ، فالمؤول/ أو الناقد "يأتى إلى النص لفهمه وتأويله / أو نقده فى وضع تاريخى وثقافى ، والنص يأتى إلى الوجود مزوداً بملامح لغوية وخصائص شكلية مشتركة تنميه إلى جنس خطابى معين"[٣٦].

يحقق تجلى المتنبى نزعة عربية لمواجهة التردى والانهيار ، فالكرامة

والسمو والشرف كلها قيم تحتاج إلى ثمن هو الوجود بعينه فى نظر المتنبى كما عند حلمى سالم فى ظل عوامل التصدع ، ومن هنا يتبلور أن " المكان الإنسانى تاريخانى ، وله معرفة تاريخية ، ولكن جوهره من حيث إنه تطور وصيرورة لا مجرد ذرات وقطائع لا صلة بينها ، يفترض وجود استمرارية "(٣٧) . كما أن حلمى سالم اتكأ على ما يقدمه النص من خلال التشكيل الصوتى للمقطع ، حتى يحدث نشوة جمالية من شأنها أن تقود إلى احتمالات تأويلية .

وأحيانا يتجلى المتنبى من خلال النص المحور حين تصبح السيادة للمركزية اللغوية / اللفظية ومفرداته التى تستحوذ على الوعى الجمعى ويدرك القارئ حضوره فى يسر كما فى قصيدة محمود نسيم :

وشاهدى شهادتى ..

دخلت أرضك الحرام واضعا اسمى علامة

وحاملا كتابى والمواثيق

فهل توشجت عرى السلالات بهجرة وعهد بيعة

وفرقت أصلابها الأرحام

أم تجمعت خطى القبائل التى تخالطت فى الخيل والبيداء والليل ،

وطوفت بنوقها العجاف حول أنصاب الملوك الوارثين

أدخلت سماءها تميمة الوعد

وأوقفت ركابها لدى حجارة سود وأوجه شواهد

وشاهدى شهادتى (٣٨)

تجلى المتنبى من خلال النص المحوَّر فى خطابه :

الخيل والليل والبيداء تعرفنى والحرب والضرب والقرطاس والقلم[٣٩]

مفردات : الخيل – الليل – البيداء ، اكتسبت وجوداً خاصا بالمتنبى من خلال التلازم وتحقق الذات المتنبية من خلال جدل الوسيلة : الخيل مع الزمان والمكان : (الليل – البيداء) . والتناص مع مركزية النص المتنبى يحقق تماهيا بين مرحلتين تاريخيتين متقاطعتين ، تحاول كل منهما اختراق الأخرى لتبقى الذات المعاصرة فى حالة تساءل وجدل آن دخولها مع المكان الذى يزخر بانتماءات أصبحت مشروخة ولم تبق منها إلا رابطة مقدسة فى نفوس الوعى الجمعى ، والذات الجديدة لم تزل تحمل تاريخها الخاص الذى يؤكد أصالة الانتماء : (حاملا كتابى والمواثيق) .

التجلى عبر بنية النسق :

إذا كان المتنبى قد تجلى عبر النص الصريح من خلال تناص الشعراء المعاصرين مع خطابه فى ظل مركزية تمثلت فى معجمه ، فإنه قد مارس حضوراً خفيا لا يكشفه النص ومكوناته التركيبية . إنما تقرر حضوره بنية النسق الإيقاعية ، حيث نلمح التجلى عبر إيقاع التركيب والإفراد كما فى قصيدة حسن طلب " بنفسجة للجحيم" وهى قصيدة مثلثة تلعب البنية البصرية أساسا فى تأويلها بالإضافة إلى الكيف اللغوى ، فحين يقول حسن طلب :

كساد الكون يمنعنى رقادى ويشغل لى قناديل السهاد
فليلى ، والصباح وتلاه سواد فى – سواد ... فى سواد

فصرت كأن جنًّاَ قيدتنى فلا ساقى تخبُّ ولا جوادى

كأنى والمكان ومن عليه جماد .. فى جماد.. فى جماد[٤٠]

فالقارئ حين يطالع هـذه الأبيـات فإنـه يـسمع صـوت المتنبـى يزاحمـه ، ويفرض تجليه عبر خطابه فى مدح على إبراهيم التنوخى:

أحاد أم سداسٌ فى أحاد ليلتنـــا المنوطـــة بالتنـــاد

حين يتكون النص فإن مرجعا ما يقف وراءه ، ويحقـق وجـوده ، لأنـه لا يتكـون مـن فـراغ ، فالـشاعر يتواصـل مـع غـيره مـن الـشعراء القـدامى والمعاصرين على الأقل عن طريق اللغة أو إيقاعها النسقى ، على الرغم مـن خصوصية كل واحد ومعجمه وخبراته وقدراته على امتلاك عالمها " يتكـون كل نص كوزاييك من الاستشهادات ، كل نص هو امتصاص وتحويل لـنص آخر "[٤١].

المتنبى بين التجلى المؤقت والتجلى المقيم

يتجلى المتنبى فى قصائد الشعراء المعاصرين فى مساحات نـصية مختلفـة ، يمكن حصرها فى نمطين:

١ - التجلى المؤقت :

فى هذا النمط يتماهى الشاعر المعاصر مع المتنبى إما بالإثبات أو بالنفى ، ويظهر فى ومضة خاطفة تشع دلالة ، فهو يحمل طاقة يمكـن تحديـد مـسارها الدلالى عن طريق إنبنائه فى السيقا ، وتختلف رؤية تشكيله من شاعر إلى آخر على الرغم من أن الدلالة العامة التى يحدثها تجلـى المتنبـى تـأتى بالتـآلف ، فعالمه هو عالم الشاعر فـى كـل زمـان ومكـان ومعطياتـه الشخـصية والفنيـة تتداخل بالتوازى مع شعرائنا المعاصرين ، وفى هذا لا يلجأ الشاعر المعاصـر إلى تمطـيط الشخـصية ، ويكتفـى بالإشـارة العـابرة كمـا فـى قـصيدة صلاح عبد الصبور (فصول)، " مساءات أخرى "

يسألنى المتنبى

عن معنى الكلمة

" العزة" [٤٢].

فالمتنبى فى بنية القصيدة لا يحتل سوى مساحة نصية ضيقة أو ومضة تسقط إشعاعات متفرقة ، لتخلق نوعا من الالتصاق والتداخل بين ذات الشاعر الجديد وذات المتنبى ، يتم هذا التداخل فى إطار جدلى تساؤلى، تكون الفاعلية فيه والحركة للشخصية المستدعاة ، حيث بدأ المتنبى فاعلا / سائلا وصلاح عبد الصبور مسئولاً مما يشير إلى ضياع قيمة أو معطى من معطياته ، " فالعزة" أهم مكونات شخصيته فحين يبحث عنها المتنبى فى عصر عبد الصبور فإنه يعلن انهزاما وانسحابا وتراجعا وخللا وتصدعا فى صفحة التاريخ المعاصر ، واستبدال الانسحاق والمذلة " بالعزة " ، ولو أن صلاح ذكر المتنبى فقط دون إعلان تساؤله لاستطاع القارئ من خلال الأبعاد الدلالية لشخصية المتنبى أن يقرأ العزة والشموخ والكبرياء ، لذا استخدم الشاعر تكنيك التآلف فى استدعائه .

التجلى المقيم :

يستحوذ المتنبى فى هذا الشكل مساحة نصية أكبر من الشكل السابق ، ويصبح أكثر حركة فى انبناء النص الجديد ، حيث لا يكتفى الشاعر بذكره فى صورة عابرة ، ولكنه يستغرق فى حالة أكبر بحيث يشكل الخطاب جملة ، ويكون محوراً للنص ، وقد ترددت هذه التقنية فى كثير من دواوين الشعراء المصريين ، وتصبح قدرة الشاعر على طرح رؤاه المعاصرة فى ظل تجلى المتنبى أكثر عمقا واستغلالاً لمعطيات الشخصية وأكثر فاعلية ، فى هذا النمط يؤثر الشعراء آلية استدعائه بالاسم عبر العنوان . حتى يواجه القارئ حالة التجلى منذ البدء حتى الختام .

وقد تردد هذا الشكل فى كثير من دواوين الشعراء المصريين[٤٣] وسوف

نكتفى بقصيدة واحدة من هذه القصائد ، - لتتكشف ملامح (المتنبى من خلال تجليه الدائم – هى قصيدة " هكذا تكلم المتنبى " للشاعر أحمد عنتر مصطفى من ديوانه " حكاية المدائن المعلقة " يبدأ الشاعر أحمد عنتر القصيدة بعتبة تقوم بدور الاختزال الدلالى للنص ، فتضيق المساحة الزمنية ، ويحدث نوع من التداخل بين ذاتين منكسرتين متعاليتين على الانكسار ، فيحيل الشاعر حضور المتنبى إلى حضور إنسانى ، يواجه اغترابه فى واقع مترد ، ويعيش الشاعران حالة من الاغتراب ، يحاصر كل منهما الآخر ويواجهه.

منولوج أخير :

وَحْدَها الأُسْدُ تأنفَ أنْ تتلقى الطعام هدايا ..

وَحْدَها الأُسْدُ تتركُ للآخرينَ البقايا

والذى كانَ قد كانَ ...

لا يعرفُ القلبُ أىَّ جحيم

تُفَجِّره الخطوةُ القادمهْ

لا ....

ولا كيفَ أوْ أينَ تُقْبَرُ أحلامُهُ ،

لَوْ تناثر هذا الفؤادُ شظايا

والذى كانَ قد كانَ :

نغْترِبُ الآن :

أنتَ بقلبى ،

ووجهى بغير دليل سواك ،

فَحَدِّقْ ...

ستبصرُنى فى المرايا ......!!.[٤٤]

ناقص من اصل المصدر

ناقص من اصل المصدر

كُلَّما وَلَغَتْ خُطاها فى دمى ؛

اشتعلتْ خلاياهُ ... ؛

وإنْ راودتُها ؛

ونَفضَتْ غلائلها بأعماقى ؛

تكشفَ جمُرها الوحْشىُ ؛

أجُجتْ اليقينَ ... ،

واطلقتْ حِمَماً ... ،

تسيلُ على شعاب الروحِ ؛

جامحةً ... ؛

وعاريةً ... ؛

فأكسوها شغافَ النورِ ؛

تلمعُ فى عيونِ الخلقِ والزمنِ ..

وتحولُ بينَ الجفنِ والوسنِ ...؟!!![٥٤].

رؤية العالم :

يسود المقطع السادس والأخير من القصيدة حضور المتنبى وهو فى زى السيادة المطلقة ، ممعنًا فى التفرد والأحادية فكان طبيعيا أن يعلن العصيان والقطيعة مع الآخر / العالم ، ويحتشد بقناعات خاصة تتقاطع مع قناعات الآخرين ، وتخرج على النمذجة والمثال ، فتتجلى رؤيته وهو فى خلاف مع العالم ، مكونا سمتا خاصا، يتداخل مع سمت أحمد عنتر / المتنبى المعاصر ، الذى لم يستطع مقاومة هذا الحضور الفذ وهذه الرغبة الملحة فى خلق التوتر والجدل مع الواقع:

تمتد ، ما بينى وبين الكون ؛

أسبابُ القطيعةِ والعداءِ ؛

فحيثُ كنتُ هتكتُ أقنعةً ؛

وغنيتُ الحقيقةَ بعضَ ما تأسَى بهِ رُوحى ؛

فأسفر وجهُها الوضّاحُ ..

لكنْ الأراذل ساوموا الزمنَ الردئ

وتجمعوا فى سمتِ (كافور) ؛(٥٦)

لم تكتف الذات بإعلان القطيعة والعداء مع الكون / العالم ، بل تجاوزت القول إلى الفعل – خصوصاً وأنها تواجه قضايا وجودية مصرية:- (هتكت – غنيت) لتصبح النتيجة أكثر فاعلية وإيجابية : (فأسفر وجهها الوضاح) ، ثم يواجه المدى بالخطاب المباشر رغبة فى حصاره وإعلان حقيقته .

يا أنتَ .. !!

يا هذا المدى ...

إنى أُبعثرُ فيكَ أشلائى ؛

وأنثرُ فى خلاياك الخبيثةِ ؛

ما تبقى من ذماءِ الروحِ ؛

من ظمأ الفؤادْ...

هذى البلادُ بعيدةٌ ... هذى البلادْ ...

وأنا (على قلق . ؛

كأن الريحَ تحتىَ ...)

حيث تصهل فى الجوادْ.. (٥٦).

اختلفت تجليات المتنبى وآلياتها حسب وعى كل شاعر وطريقته فى الاستدعاء وقدرته على تشكيله تشكيلاً معاصراً ، يحمل قضاياه وهمومه، ويفتح للقصيدة المعاصرة أفقا من التعددية البنائية التى تسهم بدورها فى إثراء دلالاى فى الوقت الذى فرض المتنبى فيه سيطرته وسيادته على أفق كثير من الشعراء محاولين ضبط إيقاع التناص معه ، وتعددت المساحة النصية التى يقطنها المتنبى، متحركا فى إطار تكنيك التآلف مع المرجع التراثى لعالمه، مما يشير إلى وحدة قضايا الإنسان وقيمه : كبريائه ، شموخه ، اعتزازه بعروبته فى كل زمان ومكان .

لقد حلَّ المتنبى ذلك الكائن الأسطورى فى شعراء يتمثلونه لحماً ودما وذاقوا مرارة الصد ، كما حُلت تجارب العزلة التى مورست ضد المتنبى فى شعر هؤلاء الشعراء ، وقضية الحق المستحق والبحث عنها فى صراعه مع كافور والقوى التى كانت تنازعه مثل قضية الواقع المعاصر : االصراع العربى الإسرائيلى .

هوامش

١- د. محمد أبو الأنوار : الشعر العباسى ، القاهرة : مكتبة الشباب ١٩٨٥، ص ٥٠٩.

٢- ديوان أبى الطيب المتنبى ، تحقيق د. عبد الوهاب عزام ، القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٥ ، ص٢٣٤ - ٢٣٥.

٣- د. محمد أبو الأنوار : الشعر العباسى ، ص ٥١١.

٤- ابن خلكان : وفيات الأعيان ، جـ١ ، ص ٤٥.

٥- د. صلاح فضل : إشكال التخيل نقلاً عن أمجد ريان : صلاح فضل والشعرية العربية - القاهرة : دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ٢٠٠٠ ص ١٢٥.

٦- د. عبده بدوى : ظواهر أسلوبية فى شعر المتنبى ، فصول ، المجلد الرابع ، العدد الثانى ، يناير / فبراير ، مارس ١٩٨٤ ، ص١٩٦.

٧- على أدهم : أبو الطيب المتنبى : بغداد ، مكتبة النهار ١٩٨٣ ، ص٨٩ .

٨- انظر د. على عشرى زايد: استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر : طرابلس الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ط١ ، ١٩٧٨.

٩- أدونيس : مقدمة للشعر العربى ، بيروت : دار العودة ١٩٧١ ،ط١ ، ص ٥٥ -٥٦.

١٠- السابق ص١٠٤.

١١- على أدهم : أبو الطيب المتنبى ، ص ٨٩.

١٢- حسين مروه ، تراثنا كيف نعرفه ، بيروت : مؤسسة الأبحاث العربية ١٩٨٥ ص ٦١ .

١٣- ثائر زين الدين : أبو الطيب المتنبى فى الشعر العربى المعاصر ، دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٩ ، ص ١٠.

١٤- صلاح عبد الصبور : الأعمال الكاملة ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣ ، ص ٣٢٨.

١٥- السماح عبد الله : الواحدون ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨ ، ص ٦٣- ٩٦.

١٦- فان دايك : النص والسياق ، ترجمة عبد القادر قنينى ، المغرب : أفريقيا الشرق ٢٠٠٠ ص ١٣٢.

١٧- محمد محمد توفيق : أبو الطيب المتنبى ، ص ٨٦.

١٨- د. ماهر حسن فهمى : ظاهرة الأنا فى شعر المتنبى ، حولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية جامعة قطر ، العدد السابع ١٩٨٤، ص ٧٢.

١٩- السابق ص ٧٨.

٢٠- ديوان المتنبى ، ص ٣١٧.

٢١- رفعت سلام : هكذا قلت للهاوية ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣ ، ص ٩ .

٢٢- د. محمد فكرى الجزار : الهاوية بين ظاهرات الواقع وماهيات الوعى به ، مجلة فصول ، المجلد الخامس عشر ، العدد الرابع ، شتاء ١٩٩٧ ، ص١٣٤.

٢٣- رفعت سلام : هكذا قلت للهاوية ، ص ١٢.

٢٤- السابق ص ١٠٥.

٢٥- د. ماهر حسن فهمى : ظاهرة الأنا فى شعر المتنبى ، ص ٨٦.

٢٦- ديوان المتنبى ، ص ٤٨٥.

٢٧- شفيق جبرى : حياة المتنبى حياة متعبة ممزوجة بالدم ، أبو الطيب المتنبى ، ص ٤٢.

٢٨- ثائر زين الدين : أبو الطيب المتنبى فى الشعر العربى المعاصر، ص ١٥.

٢٩- ديوان المتنبى ، ص ٥٠٦.

٣٠- علاء عبد الهادى : حليب الرماد ، القاهرة : مركز الإعلام الوطن العربى ١٩٩٤ .

٣١- د. سعيد حسن بحيرى : علم لغة النص ، القاهرة : الشركة المصرية العالمية للنشر ١٩٩٧ ، ص ١٦٢.

٣٢- رولان بارت : لذة النص ، ترجمة د. منذر عياشى ، حلب بمركز الانماء الحضارى ١٩٩٢.

٣٣- رولان بارت : نظرية النص ، آفاق التناصية ، ترجمة محمد خير البقاعى ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨ ، ص ٤٢.

٣٤- حلمى سالم : الواحد الواحدة ، القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سلسلة أصوات أدبية ، ٢١٠ ، ١٩٩٧ ، ص ٤٧ - ٤٨.

٣٥- ديوان المتنبى ، ص ٢١٨.

٣٦- د. محمد مفتاح : مجهول البيان ، المغرب ، الدار البيضاء : دار توبقال للنشر ١٩٩٠ ، ص ١٠٣.

٣٧- السابق .

٣٨- محمود نسيم : كتابة الظل – القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، أصوات أدبية ١٩٤ ، ص ٤٦-٤٧.

٣٩- ديوان المتنبى ، ص ٣٢٤.

٤٠- حسن طلب : سيرة البنفسج ، مطبوعات كاف نون ديسمبر ١٩٨٦ ، ص٣٧.

٤١- نقلا عن : ليون سمفيل : التناصية ، آفاق التناصية ، ترجمة خير البقاعى ، ص ٩٨.

٤٢- صلاح عبد الصبور : الأعمال الكاملة ، ص ٥٢٩-٥٣٠.

٤٣- من القصائد التى اتخذت من شخصية المتنبى محوراً لها على سبيل المثال لا الحصر : " من مذكرات المتنبى لأمل دنقل ، خطاب المتنبى حسن فتح الباب ، وأسدل الستار على مصرع المتنبى جميل عبد الرحمن ، قفول المتنبى إلى مصر فولاز عبد الله الأنوار ، غنائية فى عيد المتنبى عبد العظيم ناجى ، التنبى وشاغله الآن ، مهدى مصطفى .

٤٤- أحمد عنتر مصطفى : حكاية المدائن المعلقة ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ١٩٨٦ ص ١٥٣- ١٥٤.

٤٥- د . محمود رجب : الاغتراب سيرة مطلح – القاهرة : دار المعارف ١٩٨٨ ، ص ٤١.

٤٦- سحر الرمز ، مختارات من الرمزية والأسطورية ، مقاربة وترجمة د. عبد الهادى عبد الرحمن – دار الحوار للنشر والتوزيع ١٩٩٤ ، ص ٣٧.

٤٧- أحمد عنتر مصطفى : حكاية المدائن المعلقة ،ص ١٥٦.

٤٨- د. محمد مفتاح : مجهول البيان ، ص ٥٨.

٤٩- ديوان المتنبى ، ص ٣٢٤.

٥٠- د. صلاح فضل : أشكال التمثيل ، نقلا عن أمجد ريان ، د. صلاح فضل والشعرية العربية ، ص ١٢٧.

٥١- السابق .

٥٢- السابق .

٥٣- حسن سعد : الاغتراب فى الدراما المصرية المعاصرة بين النظرية والتطبيق القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٦ ، ص١١.

٥٤- أحمد عنتر مصطفى : حكاية المدائن المعلقة ، ص ١٥٧.

٥٥- السابق .

٥٦- السابق .

جماليات البحر وتجلياته

البحر الذى تتخذه هذه الدراسة منطلقا لها هو ذلك الحيز المائى ، الذى يتميز بالاتساع والعمق ، و" الغنى بالعجائب المثير للخيال ، من الأسماك إلى الحيتان ، ومن الأمواج والعواصف إلى الأنواء إلى الشعاب والصخور المضيئة ، أبدع الخيال الإنسانى الأسطورة البحرية لتفسير تلك الغرائب والعجائب الطبيعية "[١] .

وقد غزا الإنسان البحر من أجل اكتشاف المجهول ، " وفتح آفاق جديدة، وإثراء الحياة البشرية ، والقضاء على اغتراب الإنسان وعزلته ، وتنمية عوامل الاتصال الإنسانية ، ومن أجل تعزيز سيطرته على قوى الطبيعة وترويضها وتوظيفها لصالح البشرية ، وكان الأدب طليعة لاكتشاف عالم البحر وفهمه وتفسيره[٢] ، ومن هنا امتلأ الإنسان بالرغبة الجارفة – على امتداد التاريخ – فى ارتياد البحر وتسجيل عالمه الجميل المضطرب ، وإبداع النماذج الأسطورية والرومانسية والواقعية المثيرة عن تطور علاقة الإنسان بالبحر ، التى تتراوح بين القوة والضعف ، من ارتياد الطبيعة البحرية وتحديها إلى الخوف والاستسلام لها[٣] ؟." فالروح العظيمة لا يمكن تصورها بمعزل عن رحلة فى البحر، هذه الرياضة التى تثقف النفس وتهز بعض أركانها ، فالروح العظيمة روح مهاجرة أو مرتحلة ، وركوب البحر أهم العلامات وأوضحها على الرغبة الكامنة فى النمو "[٤] .

ومن خلال هذه العلاقة التى تتسم بالصراع صاحب ارتياد الإنسان للبحار والمحيطات ظهور أدب البحر ، وأدب البحر الذى نعنيه " هو ذلك الأدب الذى يستهدف التعبير عن عالم البحر "[٥] من خلال مجموعة من الخصائص الجمالية والفنية والإيحائية التى يستطيع أن يحققها البحر وحقوله فى النصوص الشعرية ، بحيث يصبح رمزاً قادراً على الإيحاء.

والرمز كما يرى أدونيس : " يكاد يكون فى معظم هذا النتاج مجرد تسمية ، مجرد إشارة تاريخية ، مجرد لفظ حين لا ينفك الرمز بعيداً عن تخوم

القصيدة ، بعيداً عن نصها المباشر لا يكون رمزاً ، يصبح رمزاً حين يتيح لنا أن نتأمل شيئاً آخر وراء النص ، فالرمز هو قبل كل شيء معنى خفى وإيحاء[٦]، والبحر طاقة إيحائية كبيرة .

لقد استطاع الشعراء العرب – فى كل العصور – التعامل مع البحر بوصفه عالماً رحباً ، فيه طاقة إيحائية مهما اختلفت الرؤية والأداة ، فقد استطاعوا من خلال أستلاب تجربهم وهمومهم خصوصاً فى العصر الحديث.

(أ) البحر فى الشعر القديم :

القصيدة العربية تتنوع فيها الأعراض ، حيث تبدأ بالوقوف على الطلل وذكر الحبيبة التى خلفت وراءها رصيداً من الحرمان العاطفى ، وهذا الجزء من القصيدة عرف بـ " النسيب" ، وهو يعد أكثرها حرارة ، وتدفقاً ، وتحليقاً ، ثم ينتقل الشاعر إلى الوصف فيصف رحلته ومعالمها ، وناقته أو فرسه ، وتتجلى فى هذا العالم صورة البحر بوصفه جزءاً من الطبيعة .

والمطالع للشعر العربى الجاهلى يستطيع أن يقف على علاقة وطيدة بين الشعراء والبحر ، فهم وصفوه فى قصائدهم ، واستمدوا منه صورهم ، واقتربوا من عالمه الثرى العميق ، فرسموا له صورة جذابة طبقا لمشاعرهم وأحاسيسهم الخلاقة .

فقد حفلت قصائد الشعر الجاهلى – وخصوصاً المعلقات – بالحديث عن البحر وعالمه ، ويجىء " طرفه بن العبد" فى مقدمة هؤلاء الشعراء الذين فُتنوا بالبحر ، فحفلت قصائده بذكره ؛ حتى سمى شاعر البحر فى العصر الجاهلى ، فقد فتح عينيه على البحر وعالمه منذ نعومة أظافره ، حيث ولد بالبحرين حوالى " ٥٦٤ "م .

وقد وردت صورة البحر وعالمه من سفن ورياح وأمواج وغيرها فى

معلقته الشهيرة ، حيث صور موكب رحيل المحبوبة ، وربط بينها وبين صورة منقولة من عالم البحر ، يقول طرفة مشبهاً هودج محبوبته (خَوْلَة) فى رحلته وهو محاط بهوادج صويحباتها وأهلها :

كأن خدوج المالكية غدوة	**خلايا سفين بالنواصف من دد**
عدولية أو من سفين ابن يامن	**يجوربها الملاح طورا ويهتدى**
يشق حباب الماء حيزومها بها	**كما قسم الترب المفايل بالسيد**

وتظهر صورة البحر عند امرئ القيس عالما يتسم بالاتساع والتتابع والظلمة ، فهو مسكن الهموم المتأججة الثائرة ، خصوصاً وأنه ربط بين البحر والليل المدغم ، الذى يفجر فى نفس من يقف أمامه محزون الحزن والهم والآلام فى كثافتها وشموليتها ، فيقول فى معلقته واصفاً الليل :

وليل كموج البحر أرخى سدوله	**علىّ بأنواع الهموم ليبتلى**
فقلت له لما تمطى بصلبه	**وأردف أعجازاً وناء بكلكل**
ألا أيها الليل الطويل إلا انجلى	**بصبح وما الإصباح منك بأمثل**

كما ورد البحر فى قول الشاعر الجاهلى " المثقب العبدى " :

أكلتنى أدراء قوم تركتهم	**وإلا تداركنى من البحر اغرف**[٧]

وبالرغم من النصوص السابقة ، فإننا نستطيع القول إن البحر فى عالم الشاعر الجاهلى لم يشغله كثيراً ، حيث تتعدد صوره على الرغم من كثرة تردده فى ثنايا القصائد فى صورة أبيات مفردة . فالشعر الجاهلى يعد الإرهاصات الأولى أو البذور الجنينية التى تبلور عالم البحر بوصفه جزءاً من الطبيعة يجذب أنظار الشعراء وتأملاتهم ، وفلسفتهم " وبهذا تتحد النوازع النفسية بالملامح المكانية الموحية بالهدف والغاية عند كل شاعر تبعاً للغرض الشعرى والمعنى ... فكل شاعر يتصيد من البيئة البحرية ما يلوح لخاطره ويفصح عن أفكاره ، ويعبر عن مشاعره "[٨] .

أما مفهوم البحر ودلالته عند شعراء الدولة الإسلامية ثم الأمويين فالعباسيين ، فقد تطور حيث انتقل البحر من مفهومه الحقيقى إلى مفهوم مجازى ، فأبو نواس مثلاً يستخدم البحر دلالة على المرأة ، وركوب البحر إشارة إلى الممارسة الجنسية معها ، فيقول :

فآليت ألا أركب البحر غازياً

حياتى ولا سافرت إلا على الظهر

(ب) البحر فى الشعر الأندلسى :

هيأت الطبيعة فى بلاد الأندلس مناخاً ملائماً أغرى الشعراء الأندلسيين بالطبيعة ، والبحر واحد من أهم معطياتها لجمال منظره واتصاله الوثيق بها، حيث يحيط بها من جوانب عدة ، لذا كثرت النصوص الشعرية التى يتجلى من خلالها البحر فى صور كثيرة ، تخضع لحالات الشعراء وأحاسيسهم وقدراتهم التعبيرية المتفاوتة ، فجاءت جميعها تدور فى محاور ثلاثة .

١ - الرهبة من البحر :

يعد هذا المحور تعبيراً طبيعًا عن قلق الإنسان إزاء الغامض الثائر المجهول، فدخل معه فى معترك نفسى متأزم وصراع كبير ، وقف الشعراء الأندلسيون فى أشعارهم البحرية إزاء البحر نظرة متأمله تجعله فى مراكز الصراع ، فهو مستقر الأهوال ، والخوف والرعب ، إلى جانب كونه يحجب الخير فى أغواره وقيعانه ، وهو سبيل الوصول إلى الغايات والآمال العريضة حتى ينقطع البر وتتعذر رحلته "[٩] .

والرهبة من البحر سمة يشترك فيها البشر جميعاً ، فهو المجهول العميق المعتم الثائر ، الذى لا يستقر على حال ، فالرهبة والوجل منه ليس أمراً خاصاً بالأندلسيين وحدهم ، فالأساطير القديمة والأمثال تشير إلى هذا النزاع فيقال : " ثلاثة لا أمان لهم " : السلطان والبحر والزمان" ، وقالوا "جاور

ملكاً أو بحراً"[١٠] .

فالشاعر الأندلسى " ابن رشيق القيروانى" – المتوفَّى ٤٥٦ هـ– يكشف عن الرهبة من البحر ، ويؤكد أنه صعب الركوب والمصادقة ، لأن عالمه يختلف اختلافاً كبيراً عن عالم البشر فهو ماء نحن وطين ، وللماء قدرة على إذابة الطين وتبديده ، يقول ابن رشيق :

البحر صعب المذاق مُرٌّ   لا رجعت حاجتى إليه
أليس ماء ونحن طين   فما عسى صبرها عليه

٣- البحر " رحلته – وصفه":

يأتى المحور الثانى مجسداً فى وصف الشعراء للبحر ورحلته ، وهو لا يتجاوز الأبيات المفردة ، فذكره يأتى متناثراً ، لا يتحقق فى تجربة كاملة ، وهذا يرجع إلى " أن شعور الرهبة كان مسيطراً وراجحاً على الطمأنينة، إذ سرعان ما تجف القلوب وتخفق ، ويسدل الستار على لوحة البحر الفنية"[١١]

ومن أبيات الوصف التى تصور البحر وعالمه فى الشعر الأندلسى قول "ابن خفاجة" الأندلسى – المتوفى ٥٢٣ هـ– الذى يرصد حركة أمواجه المتلاطمة واصطخابها وتوترها فيقول :

ولجة تغرق أو تعشق   فماتنى أحشاؤها تخفق
شارفتها وهى بما هاجها   من الصبا مزبدة تقلق
فخلتنى فى شطها فارساً   قرب منه فرس أبلق

٣- معارك الجهاد البحرية :

وفيه نجد إيجابية واضحة بين الشعراء والبحر من خلال صور التفاعل مع الحياة والإقبال عليه دون وجل أو رهبة من البحر ، " ونجد صور البسالة والبلاء تملأ الأفق وهو ذو صلة متينة بالحياة السياسية ، وقد أشرنا إلى عناية

حكام الأندلس بحماية ثغورهم البحرية المواجهة للبحر ، والجزر التى ظلت سيادتها عليها"[١٢] . ومن القصائد التى مثلت هذه الصورة – التى سيطرت مكانياً على مساحة أكبر من المحورين السابقين حيث وصف المعارك قد هيمن على قصائد كاملة وأبيات عدة – قصائد " ابن دراج القسطلى" وقد صور فيها معركة بحرية وقعت بين المنصور بن أبى عامل وعلى زيدى بن عطية، حيث انتصر الأول ، فيقول واصفاً لأسطوله فى عالم البحر :

تحمل منه البحر بحراً من القنا يروع بها أمواجه ويهول
بكل معالاة الشراع كأنها وقد حملت أسد الحقائق غيل
إذا سابقت شأو الرياح تخيلت خيولا مدى فرسانهن خيول
أراقم تقوى ناقع السم مالها بما حملت دون الغواة مقيل

نلحظ أن البحر من أكثر عناصر الطبيعة تأثيراً فى نفوس الشعراء القدامى خصوصاً فى شعر الأندلسيين ، حيث البيئة الزاهرة بمفاتن شتى من بينها البحر ، الذى أغرى كثيرين بجماله وعالمه" فحاولوا أن يسبروا غوره ، ويبلغوا مداه فى أشعارهم ، إلا أنهم سرعان ما شعروا بعجزهم وإخفاقهم إزاءه ، حين حاولوا أن يتحدثوا عن أبرز ملامحه ، وذلك العسر وتلك الصعوبة ناجمان من اجتماع الأضداد فيه ، والتقاء الصفات المتناقضة فى طبيعته "[١٣] .

أما إذا نظرنا إلى البحر فى "ألف ليلة وليلة " وبالتحديد فى قصة السندباد ، نجد أنه " هو الغاية التى تنتهى إليها القصة ، البحر ممثلها الأول "البروتاجولست" أو أنها حوار بين اثنين البحر والسندباد . حوار يتطور من الهدوء إلى العنف، ومن تبادل الود إلى تداول الكلمات والمناجزة والصراع[١٤].

(جـ) البحر عند الصوفية :

إذا كان البحر قد شغل الشعراء وفتنهم بجماله وعالمه ، وراحوا يتأملونه ، ويصفونه ، وحاولوا جاهدين أن يكشفوا عن أواصر العلاقة معه ، فإن الصوفيين كانوا أكثر شغفاً بالبحر ، ففيه تسبح روحهم الهائمة بحثاً عن الحقيقة ، وتطلعاً إلى السمو والارتقاء والوصول ، فالنفرى فى كتابه "المواقف والمخاطبات " يقدم رؤيته لعالم البحر ، حيث يرى فيه المغامرة والمجابهة والمواجهة حتى يتحقق الخلاص ، وفى المخاطرة مع البحر تحقيق للنجاة ، وانفلاتاً من السلبيةوفيه يجتمع الضدان يتمثل فى ظاهره وسطحه الضوء ، أما فى باطنه وقعره تكمن الظلمة التى تبدد الحياة النابضة، يقول "النفرى" فى " موقف البحر":

أوقفنى فى البحر فرأيت المراكب تغرق والألواح تسلم ثم
غرقت الألواح ، وقال لى لا يسلم من ركب
وقال لى خاطر من ألقى بنفسه ولم يركب
وقال لى هلك من ركب ولم يخاطر
وقال لى فى المخاطرة جزء من النجاة وجاء الموج فرفع ما تحته
وساح على الساحل
وقال لى لا تركب البحر فأحجبك بالإله ، ولا تلق نفسك فيه
فأجيبك به
وقال لى فى البحر فأيها يقلك
وقال لى إذا وهبت نفسك للبحر فغرقت فيه كنت كدابة من دوابه
وقال لى غششتك إن دللتك على سواى(١٥)

أما البحر عند سلطان العاشقين " عمر بن الفارض" فهو الوجود الخاص والعالم المدهش ، هو الاتساع والعمق ، والامتداد فى ظل الحب ، فهو عنده بلا شطآن ، له ماؤه الخاص وشواطئ خاصة وأمواج وأشرعة ، فإذا نزل إليه قوم من جنود الغرام وخاضوا وسط أمواجه الهادرة فإنهم لا يبتلون فهو فردوسهم يقول ابن الفارض :

تعرض قوم للغرام وأعرضـــــوا
بجانبهم عن صحتى فيه واعتلـــــوا

تعرضوا بالأمان وابتلوا بحظوظهم
خاضوا بحار الحب دعوى فما ابتلوا(١٥)

(د) البحر عند الشعراء الرومانسيين :

البحر أبهر الشعراء الرومانسيين بجماله وروعته وقوته ، وحظى باهتمامهم ، فهو ملهمهم بوصفهم وجدانيين وجدوا فى الطبيعة معادلاً لحالاتهم النفسية والوجدانية – والنبع الفياض الذى يمدهم بالحياة ، يغترفون منه ، ينفعلون معه وبه ، وحين يثورون يجدون فيه ثورة متأججة مماثلة لثورته فى نفوسهم ، وحينما يهدأون يجدون فيه الهدوء والصفاء الملائم لهدوئهم واستقرارهم.

اتجه الشاعر الرومانسى إلى البحر يشده الغموض ويحيره ، فسعى جاهداً للوصول إلى أسراره ، يغريه سطحه وباطنه ، فشاطئه يوحى له بالخفاء والمجهول ، وقد ورد البحر فى الشعر الرومانسى فى صور عدة بتعدد الشعراء أنفسهم ، فصورته والموقف منه يختلفان باختلاف حالة الشاعر النفسية والاجتماعية آن رؤيته والتعبير عنها ، واصفاً إياه وشاكياً إليه أو ثائراً عليه ، فمطران يجعل البحر معبراً عن الاضطراب والقلق والحيرة ، فهو صدى حالته النفسية المتأججة الحائرة الممزقة ، فحين يشكو اضطرابه وحزنه

وآلام غربته ، يرد البحر بالرياح الثائرة الهوجاء فى مقابل المد الشعورى الحزين عند الشاعر ، كما أن الشاعر يجد فى البحر مماثلة لعالمه ، فالبحر خفاق الجوانب ضائق . الطبيعة كلها - فى لحظة مع البحر - صارت على شاكلة عالم الشاعر ، فهى مغشاة بكدرة ، والأفق سوداوى ، معتكر جريح ، يقول مطران :

شاك إلى البحر اضطراب خواطرى	فيجيبنى برياحه الهوجاء
ثاو على صخر أصم وليت لى	قلباً كهذى الصخرة الصماء
يتنابها موج كموج مكارهى	ويفتها كالسقم فى أعضائى
والبحر خفاق الجوانب ضائق	كمداً كصدرى ساعة الإمساء
تغشى البرية كدرة وكأنها	صعدت إلى عينى من أحشائى
والأفق معتكر قريح جفنه	يغضى على الجمرات والأقذاء

أما إيليا أبو ماضى فهو يرى البحر إنساناً صديقاً يخاطبه ويتحدث معه عن قرب ، محاولاً أن يصل إلى الشىء الدقيق الذى يشده إليه ويربطه - فى خفاء - به ، فى الوقت الذى يسعى فيه الشاعر إلى طرح رؤيته وعالمه القلق المغلف بالحيرة ، فيخاطب البحر متسائلاً فى مقطوعة عنوانها "البحر" :

قد سألت البحر يوماً هل أنا يا بحر منكا ؟

أصحيح ما رواه بعضهم عنى وعنكا ؟

أم ترى ما زعموا وزراً وبهتاناً وإفكا؟

ضحكت أمواجه منى وقالت :

لست أدرى .

ويأتى البحر عند الشعراء الرومانسيين رمزاً للمجهول بما ينطوى عليه، ويحويه فى داخله من تناقضات : غث وثمين ، فأبو القاسم الشابى فى

قصيدته "أغانى التائه" يرى البحر ذا بعد لا متناه ، لذا يسكنه القلق والحيرة والشك فى الوصول إلى اليقين :

يا ابن أمى أترى أين الصباح ....؟

أوراء البحر ، أو خلف الوجود.......؟

يا ابن أمى أترى أين الصباح...... ؟

لقد كشف الشعر الرومانسى عن موقف الشاعر السلبى – إزاء البحر – من حيث الشكوى والارتداد إلى الماضى ، والانهزامية ، كما أنه – فى سياق الموقف السلبى – يذهب إلى تصوير الرحلة هرباً من مسببات الألم ، فالإنسان قد عرف الرحلة وهو يرى فيما بحثاً عن الأمل الذى لم يجده فى بيئته ، والشاعر فى هذا الموقف " يشعر بحاجته إلى الفرار من بيئته ، فيختار لنفسه بيئة أخرى يحيا فيها بروحه ، ويحلق فى أجوائها بخياله ، ويجد فيا يتصوره من فسيح رحابها متنفساً له وعوضاً عما ضاق من بيئته التى يحيا فيها ، والتى لم يعد له قبل باحتمالها "[١٦].

أما صورة البحر التى تؤكد موقفاً إيجابيّاً لدى الشاعر الرومانسى من حيث علاقته بالواقع المعيش – فقد كان فيما سبق مستسلما لمشاعر الغربة والضياع والنفور – فإنها تتجسد فى القدرة على المواجهة : مواجهة مشاعره وتحليل مسبباتها ، ومحاولة الوصول إلى مسالك لتفتيتها والقضاء عليها ، كما فى قصيدة " البحيرة" للشاعر " على محمود طه" ، الذى يخوض مغامرة المواجهة مع أمواج البحر فيقول:

ولـيكن فـى العبـاب يهـدر أمــ	واجاً على شاطئيك مثل الرعـود
فى انتحاب الريح تعول فى الوديا	ن أعــوال قلبـــى المفـــؤود
فـى صـدى الجـدول الموقـع أنـا	ت حـشاه بالجنـدل الجلمــود
لـيكن هـاتف مـن الـصوت يتلـو	" قـد أحبـا وأخلـصا مـا أحبـاً

أما إبراهيم ناجى فإنه يؤكد – من خلال أبياته – أن رؤية البحر ترتبط بالحالة النفسية من حيث هدوئها وصفائها أو ثورتها أو حزنها وألمها ، فهو يصرح فى قصيدته "على البحر" من ديوانه " وراء الغمام" :

إنـــى ذكرتـــك باكيـــاً والأفـــق مغـــير الجـــبين
والـــشمس تبـــدو وهـــى تغـــرب فيـــه دامعـــة العيـــون
أمـــسيت أرقبهـــا علـــى صـــخر ومـــوج البحـــر دونـــى
والبحـــر مجنـــون العبـــاب يهـــيج ثـــائره جنـــونى

فالحالة النفسية – إن صح التعبير – عند إبراهيم ناجى هى التى شكلت رؤيته للبحر ، والرؤية التى انطلقت من فيض حزنه وأساه ، لذا يرى مجنون العباب ، يثير ثائرة جنونه .

هذه الرؤى المتأججة التى طرحتها النفس الرومانسية – لدى جيل بأكمله – تؤكد ولعا بالطبيعة وعناصرها ، حتى تجد فيها خلاصاً مما تعانيه ، فالشعراء الرومانسيون عندما يذهبون إلى الطبيعة ويندفعون فى أحضانها وخصوصاً البحر فإنهم " ينشدون السلوان فيها ويبثون حزنهم ويناظرون بين مشاعرهم ومناظرهم ... يتخيلون فى المخلوقات أرواحاً تحس مثلهم ، فتحب وتكره، فيشركونها مشاعرهم ، ولذا يخاطبون الأشجار والنجوم والصخور وأمواج البحار "- فخلعوا عليها حالاتهم النفسية – خصوصاً البحر . تارة بالخطاب حين اتخذوه صديقاً تقدم إليه الشكايا من جراء قسوة الواقع وبطشه ، وتارة بالحديث عنه ، وانشغلوا بجماله واتساعه وعمقه وثورته واضطرابه وسكونه" (١٧).

والمتأمل البحر – فى الشعر الرومانسى – يجد أن هناك مسافة بين الشعراء أنفسهم والبحر ، فجاءت جل قصائدهم تقف على أبوابه ، تدور فى فلك الوصف الخارجى ، وإذا دخلت التجربة وتغلغلت فى أحشائه فإنها تتبلور من خلال تقابلات الثورة التى يطرحها الشاعر والرؤية التى يقدمها له ،

يحكم لهذه العلاقات – فى أغلب الأحيان – بين الشاعر الرومانسى والبحر عوامل سياسية واجتماعية ونفسية ووجدانية ، وكثيراً ما تتجلى هذه العلاقة فى موقف الانسحاب والشكوى والأنين واجترار الماضى والتكيف فى أحضانه فى مقابل الحاضر الذى اتسم بالقسوة والصراع .

صورة البحر فى الشعر الجديد :

الشاعر الجديد استطاع أن ينتهك الغلاف الخارجى لرؤية البحر ، واندفع إليه يمارس نوعاً جديداً من التأمل والقراءة فقد تؤدى القصيدة إلى التوفيق بيننا وبين العالم القاسى ، وقد تختلف فى نفوسنا رغبة الفعل بل وفى الثورة، وقد توحى لنا بمثل أعلى أخلاقى أو توضح لنا فلسفة خاصة "[١٨]

وقد اختلفت صورة البحر فى الشعر الجديد تبعا لاختلاف الرؤية والموقف " نتيجة لأصالة التجربة وبكارة الرؤية الشعرية على السواء "[١٩] والشاعر الجديد – من خلال أدواته الفنية وتقنياته – يخلق لنفسه منهاجاً خاصّاً يحاول – من خلاله – أن يكتشف موقعه بالنسبة للآخر والعالم ، ولذا يجذبه الحنين إلى البحر ، الحنين الأدبى ، المبهم ، لا لاستكشاف البحر نفسه – وإن بدت لنا المغامرة فى ظاهرها استكشافاً لعالم البحر – ولكن لاستكشاف الذات " [٢٠] فالأخير يستسلم ، يعتصره الحزن ، وتؤرقه الشكو ويقض مضجعه الأنين ، أما الأول فهو يكاد يدخل إلى عبابه حتى يتقاذفه الموج ، ولكنه لا يستسلم له ، فمازالت يده فى كل لحظة تمسك بالدفة ولا يزال يحتال فى لحظات المواجهة مستغلا كل ذكائه وخبرته وكل طاقاته ، حتى يشق لنفسه طريقاً وسط هذا الموج الهادر "[٢١].

يستطيع القارئ المتأمل فى الشعر الجديد أن يتبين صوراً عدة للبحر يطرحها السياق ، وتختلف باختلافه ، فمنها :

١ - البحر / الانتظار / الخلاص :

يعلق الشاعر على البحر آمالاً كبيرة لأنه يرغب فى تغيير واقعه الذى اتسم بالثبات والسكون والسلبية – إلى النقيض والبحر ملاذ لهذا التغيير ، ومن هنا ارتبط بظاهرة الانتظار التى تملأ نفس الشاعر المتعطش للخلاص، ففى قصيدة " وتسألنا " لمالك عبد العزيز ، يأخذ البحر صورة الانتظار الذى سيتحقق فى مده الإيجابى:

وتسألنا
لنبقى الدر فى الأصداف.
نبقى فى قرار البحر ننتظر
عسى يوما يجئ المد ،
يجذبها من القيعان ،
يطرحها على الشطئان .
هل عاهدت مد الموج أن يأتى
وهل ما طاف إلا فى شواطئنا
وما غنى
لغير ربوعنا
ما اشتاق إلا أن يعانق رملنا
الظمآن
يذوب فيه
ويسقيه
ويأخذه ويعطيه؟[٢٢]

استخدمت الشاعرة في صياغة انتظارها بنية الاستفهام ، ليطرح النص دلالة القلق والحيرة والشك في جدوى الأمل والانتظار ، وإذا كان الموج في رمزيته يشير إلى التتابع والحركة والسرعة ، فإن البنية اللغوية تؤكد هذه الدلالة حيث اقترن الاستفهام بالفعل : هل عاهدت – يأتي – وهل ما طاف، ثم أفعال المضارعة : يعانق – يذوب – يسقيه – يأخذه – يعطيه.

كما يقترن البحر بالانتظار عند " حميد سعيد" في قصيدته "الحضور" التي يهديها إلى الثوار الذين يعبرون صوب بيوتهم في فلسطين ، فالبحر لديه انتظار لثورة قادرة على تحطيم الثوابت العظيمة التي تخلق أفقاً جديداً ، وعالما رحبا مغايرا ، يتسم بالاخضرار والنمو على الرغم من انطلاقه من رحم الموت لأن الموت حياة :

وهذا كأن بيت أبيك

وأنت الذى كنت أنتظر

إن رائحة الأرض ملء ثيابك

في صوتك البحر...

في مقلتيك ، الدوالي التي سرق منها الجند فرخها

في ثيابك أبهة الموت

الذى كنت أنتظر

وهي تنتظر. (٢٣)

ويأتي انتظار البحر عند صلاح عبد الصبور وسيلة للتحقق والتوحد، غير أنه توحد يتسم بالحيوية والحركة والتتابع الثنائي المتداخل الذى يصل إلى التوحد ولذا يأمل الشاعر ومحبوبته لو أنهما جزء من البحر : " موجتان" صيغتا من الرمال والمحار تجنحان للديمومة والخلق وأسلمتا

العنان للتيار فهما على يقين بالقدرة على المواجهة والتحدى إلى الأبد وفى ذلك تكمن سعادة العاشقين / الموجتين فكأن البحر الغاية التى يسعى إليها عبد الصبور ومحبوبته ليكونا معا فى رحابه وبين أحضانه ، فهو لا يضن عليهما أبداً ، وهذا انتظار الفارس القديم وأحلامه:

لو أننا كنا بشط البحر موجتين

صيغتا من الرمال والمحار

توجتا سبيكة من النهار والزبد

أسلمتا العنان للتيار

يدفعنا من مهدنا للحدنا معا

فى مشية راقصة مدندنة

تشددت سحابة رقيقة

قلوب تحت ثغر شمس حلوة رقيقة

موجتين توأمين

أسلمتا العنان للتيار

فى دورة للأبد

من البحار للسماء

من السماء للبحار[٢٤]

البحر هو رغبة لتحقيق التوحد ، هو الخلاص عند الشاعر الجديد ، بل إنه التوأمة والتداخل والانصهار بين العاشق والمعشوق ، فإذا كان الشاعر الرومانسى قد لاذ بالفرار من البحر خوفاً منه ، ومن سطوته ، وشعوراً منه بوحدانيته أمام العالم ، فإن الشاعر الجديد يرى البحر ذاته وقد امتزجت

بذات المحبوب ، بل إن البحر بكل ما فيه يشابه كل ما فى المحبوبين من معطيات ، هذا الملمح تؤكده الشاعرة " وفاء وجدي" فى قصيدتها (يجمعنا البحر) حيث تقول :

حين تظل بأعماقى

وأظل بأعماقك

يجمعنا البحر

يصبح لون الأعين

خلجات الأجفان

صخب الوجدان

بحر أضاءت فيه الشطآن

وأنا والزورق والربان

يجمعنا البحر

حين تصير الكلمات شجنا مهموس النبرات

ويصير الكون حوالينا ذرات

يصبح عمرانا لحظة

يجمعنا البحر

يطغوا الشجن الداكن من عمق الأعماق يسرى فيشف إلى الآفاق

يصبح لون سمانا قزحيا فيه تختلط البسمة والدمعة والأشواق

يصبح فى عمق البحر

حين تصير النظرة شغفا

والهمسه رجفا

وتصير اللمسة عزفا

يغرقنا فيض النعمة

يجمعنا البحر(٢٥)

فالبحر عند وفاء وجدي هو المخلص والمطهر العظيم الذى يستطيع أن يجمع المحبوبين ويخلقهم فى ظل حالته الجميلة الإيجابية ، يصب عليهم ماء التوحد فى المواقف التى تتسم بالسعادة فالبحر حبيب يخلصها ولا يتركها وحيدة فى مواجهة العالم ، بل يشاركها ويجمعها داخله ، ليفيض عليها طهارة وعشقا.

٢ ـ البحر الليل / الليل البحر :

فى هذه الصورة يتداخل البحر مع الليل – فى سمته المظلم المخيف – فى كثير من قصائد الشعراء المعاصرين ، وهى صورة قديمة عرفها الشعر العربى القديم كما فى معلقة امرئ القيس الذى يؤكد أن هناك تشابهاً – فى الظلمة والصعوبة والتوجس والتتابع ..والانتشار والاحتواء – بين البحر والليل فى الخطاب القرآنى فى مواضع عدة .

ورؤية التداخل بين الليل والبحر عند الشاعر الجديد نابعة من موقفه النفسى تجاه الواقع المعيش ،حيث اشتداد الظلمة النفسية والحيرة والقلق وفقدان اليقين ، وعدم جدوى الأشياء – أحياناً – واشتداد البطش السلطوي ، ففى قصيدة " الليل" لكمال نشأت يتجسد البحر فى صورة قاحلة مظلمة حيث تنتشر أوجاع الشاعر وآلامه ، وتتحول فى الليل إلى تنين يمارس سطوته ضد الشاعر فى الوقت الذى تطمح فيه روحه إلى الحركة والأمان، لكنه البحر المشابه لليل يتخلله ويذوب كل منهما فى الآخر:

فى الليل الغافى تنتفض الأوجاع

تتحول تنينا وزوابع

والروح شراع

والمركب فوق اللجة قابع

والبحر القاحل

يتخللنى

فأغرق فيه ويغرق فى

وأصير الزرقة ..... والآفاق ...... ومدن سواحل(٢٦).

وفى قصيدة " عاصفة " لملك عبد العزيز ، يتداخل الليل فى البحر والبحر فى الليل ، حتى يبدو البحر أكثر ظلمة من الليل ، فيغرقه ، وتنطفئ فيه الأنجم الساهرات ، ويفنى الليل كله بكل معطياته السوداوية الظلامية فى البحر ، وقد استخدمت الشاعرة تقنية التكرار لجملة " يغرق الليل فى البحر " دلالة على استمرار تداخل الظلمة وثبوتها واستقرارها وإلحاحها على رؤية الشاعرة :

يغرق الليل فى البحر

تنطفئ الأنجم الساهرات

تكبلها السحب الداكنات

يغرق الليل فى البحر

ينهشه الموج

ترتعد السحب

تهدر بالرعب

فى الرجفة العاصفة

....

يصعد الموج للسحب

تلتحم السحب بالموج

يلتهم الموج قلب السحب

تساقط السحب فى البحر

عند التقاء الأفق(٢٧)

٣- البحر / الثورة / الاقتحام :

يأتى البحر فى كثير من القصائد رمزاً للتفجر والتمرد والثورة ، فهو الذى يثور وثورته لا تحد ، فتأتى مدمرة تجتاح الآفاق ، تحطم الصخر – أحياناً – فهو لا يهدأ فى ظل العواصف والرياح والأنواء ، هذه الصورة تتبلور فى قصيدة ملك عبد العزيز " لا يلتفت البحر " حيث تقول :

قد أعطيت قد أعطيت قد أعطيت

وأسند خده تعبا لصدر البحر

وصدر البحر لا يهدأ

يفور الموج يزبد يلطم الشطئان

ولا يلتفت البحر(٢٨)

وفى قصيدة حديث البحر للشاعر نعيم صبرى يبدو البحر صديقا ثوريّاً يحقق الخلاص لصديقه المنتظر المتعب الذى أعلن السأم والملل من كل من يلقاه فى وجهه ، وتتجسد فى البحر ملامح التطهير والمواجهة ، والرفض والتمرد على الواقع المعيش ، والتخلص من الحياة السلبية ، وقد استخدم

الشاعر مفردات تدل على هذا الخروج الإيجابى من جانب البحر ، فاستخدم أفعال الأمر التى تحث على الفعل والحركة والتجاوز : اخلع – ارتحل – اغتسل – اصرخ – صح – اعترض –هدد ... إلخ .

قد قلت للبحر الصديق أنا تعبت

قال الصديق اخلع ثيابك وارتحل فى الماء واسبح واغتسل

اصرخ وهدد صح بأعلى الصوت إنى أعترض

وأقفز إلى الماء اغتسل

قد غبت عنى يا صديقى واختفيت

لا تبتعد

وإذا أردت البوح فلتحضر إليّ

فأنا صديقك يا فتى(٢٩)

الموقف من البحر

يقف الشاعر الجديد من القضايا المعاصرة موقفين أحدهما سلبى والثانى إيجابى ، ويتبلور الموقفان من خلال تعامل الشاعر مع البحر:

أولاً: الموقف السلبى :

يتضح هذا الموقف عندما يتحدث الشاعر المعاصر عن ذكرياته متوقعاً فى غرفة الماضى وحده ، محاولاً الهرب من مسببات الألم دون أن يحدد لنفسه هوية فى ظل الحاضر والمستقبل ، ويتبلور الموقف السلبى فى مظاهر عدة من خلال تعامله مع البحر.

١ - الشكوى إلى الشاطئ :

يقدم الشاعر فى هذا الموقف كينونة منكسرة ، تذهب إلى الشاطئ تبث البحر ضجرها وحزنها وآلامها وتمزقها ، لعلها تجد فى هذا الشاطئ عوناً

يدفعها إلى تغيير موقفها الانهزامى ، فصلاح عبد الصبور فى قصيدته (الخبر) يقدم ذاتاً تدفعها الرغبة – وهى فى حالة إحباطها – أن تهمس إلى الموج المتدفق بأفانين القصص المنحولة والمختلقة التى تؤكد تهدمها وعدم قدرتها على مواجهة الواقع فتلجأ إلى التضليل والتزييف .

يلقى بى ضجرى أحيانا فى شط البحر

يستهوينى عتدئذ أن أهمس للموج المتدفق

أو أعلن عن أسمائى فى أبواق الأفق المطبوق

فأسمى نفسى أحيانا بالقرصان الأزرق

أو بالتنين المحرق(٣٠)

وموقف صلاح عبد الصبور يقترب من موقف الشعراء الرومانسيين من الطبيعة عامة والبحر خاصة ، حيث يندفعون إليها رغبة فى نشدان السلوان.

ويقيمون مع جزئياتها حديثا ينضح بالأسى والانكسار لعلها تشاركهم همومهم وأحزانهم ، فهى الصديق الذى يرون فيه الخلاص.

٢ ـ *الصراع الذى تعانى منه الذات وحيدة فى مواجهة العالم :*

وهذا الصراع يدور بين الذات والعالم صراع غير متكافئ ، لأن الحياة تتسم بالقوة والبطش والصلابة ، فهى بحر متلاطم ثائر قهار لا يرحم ، والفرد في داخله طفل لا يقوى على مجابهة الأخطار ، فيعلن الشاعر أنه لم يعد قادراً على مواجهة تحديات الواقع ، إضافة إلى صورة القلق التى تحيط به، فالشاعر عبد اللطيف إطميش يرى فى مواجهة البحر / العالم تدميراً للذات لأن البحر له قدرة الغرق والاحتواء فيؤكد فى قصيدته "نداء البحر".

ورحت توسع بينى وبينك

طول المسافة كيما ترانى

وحين وصلت إلى شاطئ البحر

خوضت فى الموج... ،

كان وراءك أفق من السفن المشترئبات ،

مثل المنائر وهى تلوح،

مثل الغريق

توغلت فى البحر مبتعداً ...

شأن من يكشف السر فى البحر،

واجهك البحر شيئاً فشيئاً ،

وغطاك للساق فالصدر فالرقبة .

فزعت ... ، تيبست كالخشبة

وصرت تلوح لى من بعيد

وناديت كدت أرد النداء ،

ملوحاً بقميصك

ولكنه انطبق البحر .

مثل انطباقة جفني

فوق عيونى التى انتظرتك طويلا[٣١]

٣ـ العودة إلى الماضى واستدعاء ذكريات البحر :

فى هذا الموقف يقف الشاعر بعيداً عن الواقع ويصبح الماضى بديلاً عن الحاضر بتحدياته وآلامه ، ومن هنا تستدعى ذاكرة الشاعر وخياله: الماضى ويقوم بتشكيله فى صورته الناصعة فى مقابل الحاضر الذى يتسم بالألم والبغض والقسوة ، وتصبح صورة البحر فى هذا السياق بجزئياتها المتعددة: الساحل والشاطئ والأمواج والشراع ... ، عناصر شاركت الشاعر فى ماضيه الممتع الذى افتقده ، فالبحر وحقوله فى قصيدة " عن البحر والحب" لعادل السيد عبد الحميد يشارك الشاعر فى ارتداديته للماضى ، ويكشف ملامحه المشرقة فى مقابل التمزق والضياع والجرح:

وكنا من العابرين

نحلم أن الرحيل وطن

يشاركنا البحر غربتنا كى نغنى

فنسلم أعيننا للبكاء على صدره

ثم نمشى على شاطئيه

كأن التقينا أخيراً(٣٢) .

يتميز الموقف السلبى فى الخطاب الشعرى الجديد عنه فى الشعر الرومانسى الذى يتبلور من خلال السلبية التامة والسكونية والانهزامية والتسليم لفرضيات الواقع ، فلم يصبح موقف الشاعر الجديد موقف النجوى والنحيب والانكسار الذى يصل إلى درجة المرضية . وهذا الموقف الجديد يرجع إلى طبيعة الواقع المعاصر بكل تحدياته الفاعلة الذى يفرض على الشاعر موقفاً جديداً ، ينحاز إلى الحركة والديمومة ، حتى يشق طريقا فى هذا العالم المتلاطم ، المسكون بالمتناقضات ، ويحقق لذاته قدرة على الحياة

فى صورتها المشرقة ، ومن هنا يتبلور لدى معظم الشعراء موقف يتسم بالإيجابية .

ثانياً : الموقف الإيجابى :

فى هذا الموقف يبدو الشاعر أكثر إيجابية وفاعلية فى علاقته بالواقع المعيش ، فبعد أن كان النفور والانهزام والاستسلام لمشاعر الغربة والضياع ، والتوقع أمام قسوة الحياة بدأت تظهر فى سماء الشعر - معانى الخوض والنفاذ إلى الأعماق ، وقوة المواجهة مع البحر وأمواجه - فمحمد إبراهيم أبو سنة فى قصيدته "البحر موعدنا" يؤكد على الثورة والاقتحام والمجازفة والتمرد لأن هذه الفاعلية لا غنى عنها من أجل تحقيق وجود للذات فى مواجهة البحر / العالم المدمر ، الذى لا يرحم من يتراجع أو ينحاز إلى التقهقر ، خصوصاً وأن الشاعر يرى أن الأشياء تحولت إلى نقيضها :

البحر موعدنا

وشاطئنا العواطف

جازف

فقد بعد القريب

ومات من ترجوه

واشتد المخالف

لن يرحم الموج الجبان

ولن ينال الأمن خائف

القلب تسكنه المواويل الحزينة

والمدائن للصيارف

خلت الأماكن للقطيعة

من تعادى أو تحالف

جازف ولا تأمن لهذا الليل أن يمضى

ولا أن يصلح الأشياء تالف

هذا طريق البحر

لا يفضى لغير البحر

والمجهول قد يخفى لعارف

جازف

فإن سدت جميع طرائق الدنيا

أمامك فاقتحمها

كى لا تموت وأنت واقف(٣٣)

هذا الموقف – فى حضرة البحر – يبدو إيجابيّاً فاعلاً فى مواجهة الواقع الذى يترقب ألوان عدة من المجازفة والمغامرة والمخاطرة الثورية والاقتحام.

ولويس عوض يرى فى هذه المجازفة – عند " أبو سنة " مماثلة لدور كبار المغامرين والمكتشفين فيقول : " هذه الدعوة إلى المجازفة والاقتحام فى وجه العواصف وأمواج المحيطات تذكرنا بما كان يفعله كبار المكتشفين مثل كولومبس وماجلان ، وأمريجو فسبوتشى وبارنولو ميودياز الذين مخروا العباب فى بحر الظلمات أى المحيط الأطلسى – كما كانت العرب تسميه ، ليصلوا إلى الأرض الجديدة وينهبوا كنوزها وهذا عين ما كان يفعله المغامرون مثل كورتيز والسير ولتر رالى والسير فرانسيس دريك وكبار القراصنة ، كانوا يقتحمون الأمواج .. والعواصف العاتية بحثا عن أرض جديدة ليعمروها أو عن سفينة ينهبوها ، فهناك دائما هدف كبير وراء

ركوب الأخطار الكبيرة(٣٤).

ورغبة محمد إبراهيم أبو سنة الجارفة للخروج والاقتحام والمجازفة وسط غمار الإحباطات المتوالية جعلت القصيدة فى بنائها الفنى تتخلى عن تقنيات فنية كان يمكن أن تؤدى دوراً حيوياً للقارئ وتكشف رؤية الشاعر فى إطار فنى يلتحم فيه الشكل بالمضمون ، وعلى قدر التحام المضمون بمهام اللحظة التى يصورها وبآمالها الإنسانية العظيمة ، يعكس الشكل أيضاً مغامرة فنية جديدة تعبر عن اللحظة المعاشة بكل خصوصيتها وتفردها(٣٥) فأبو سنة استخدم لغة خطابية ذاعقة تعدت توترها وانسيابها .

ويؤكد الشاعر محمد محمد الشهاوى موقفه الإيجابى من البحر فى قصيدته " للشعر وجه البحر .. وجه الحلم" فلأن البحر له وجه الحلم والحلم له وجه البحر يطلب من محبوبته الحركة الفاعلة كى تنطلق فى كل الاتجاهات من غير خوف أو استسلام كالسفينة التى لا تهاب الزبد وتعانق الأبد ، وتجتاح كل عالمه بما فيه عالمه الشعرى العميق :

للبحر وجه الحلم

فانطلقى إلى كل الجهات

سفينة لا ترهب الزبدا

للحلم وجه للبحر

فائتلفى مع الأحلام

إيلاف اللآلى للمحار

وعانقى الأبدا

للشعر وجه البحر

وجه الحلم

وجه المطلق الكونى

فاتحدى بأمشاج القصيدة

لحمة

وسُدى[٣٦].

ويطرح الشاعر سعدى يوسف موقفاً يتميز بالإيجابية حيث مواجهة الواقع وتفتيته وتحويله إلى واقع أكثر إشراقاً ونضارة خصوصاً ، وأن البحر له قدرة التغيير الثورى الذري ، فيطلب من البحر أن يمنحه شيئاً من أعماقه وأن يحتويه فيصبح شارة للشوق ، أن يرد إليه تمرده واخضراره وقدرته على الرفض ، أن يطهره ، يجلو رؤاه ، ويقضى على كل ما يعيق مسيرة الانطلاق والحيوية ، يقول فى قصيدته " ترتيلة البحر " :

يا بحر من بستانك الصدفى امنحنى محاره

مرجانة ، شيئاً من الأعماق لونا غير لؤلؤتى المعاره

يا بحر أغرقنى وأغرقنى وأغرقنى

أكن للشوق شارة

هبنى ولو لمحا من الرؤيا

خذ كل ما أعطتنى الدنيا

اجعل قبرا لى واسدل فوق حبى ستاره

يا بحر يا أفقا بلا دنيا

أمسى ارتجيتك أن ترد إلى تمردى اخضراره

أن تغسل الأسماء تمنحها الحقيقة والنضارة

أن تجلو الرؤيا بعينيا

وتكون لى شفتين من حلم وكفا من غزارة

وتعيد لى أعماقى العليا

واليوم جئت إليك وجهى فى جبينك وارتمائى

فى صدرك المغبر ،

أبحث فى مراياك الهشيمة عن سمائى[٣٧]

وتأتى صورة المرأة وعلاقتها بالبحر من المواقف الإيجابية بوصفه شطا للأمان وسط مجموعة من العواصف ، وكثيراً ما يخلع الشعراء عليها صفات الحسن والجمال ويصبح البحر كذلك آنذاك . ومنها جعل الشاعر الحديث صورة للحياة والوجود وصراع الإنسان فى وسطه رحلة لابد منها ، تتوقف نتيجتها على مدى تحمل الإنسان وصموده أمام التحديات المتجددة التى تبرز أمامه فى كل لحظة أثناء رحلته[٣٨] .

فالبحر عند عبد المنعم رمضان امرأة متوهجة جميلة ، تملؤها رغبة الانتظار الإيجابى ، فيقول فى قصيدته (نشيد الإنشاد) :

ورأيت قريباً من قلبى

عينين كمئذنتين

رأيت قريباً منه خياما كانت للرعيان

تطل على أعشاب البحر

وكان البحر جميلاً

مثل امراة

تعرف أن الرجل سيأتى قبل الموعد

يرفع عنها الشال[٣٩]

ملاحظات واستنتاجات

أولاً: البحر ؛ حقوله ودلالاته :

عندما يأتى البحر فى قصائد الشعراء المعاصرين ، فإن حقوله تكشف عن نفسها فى النص البحري ، فهى ترسم الصورة الكلية لعالم البحر وعلاقة الإنسان به ، ومن خلال دراستنا لعالم البحر نلحظ شيوع بعض المفردات ذات الصلة الوثيقة بالبحر ، فهى جزء منه وقد أخذت هذه الألفاظ اتجاهين من حيث الدلالة:

الاتجاه الأول :

ويتمثل فى الألفاظ ذات دلالة إيجابية ، ترتبط بالوجه المشرق لعالم البحر مثل : الشاطئ ، الشراع ، الميناء ، الساحل ، المنائر ، الزوارق ، المرفأ .. وقد وردت هذه المفردات فى الشعر العربى الحديث بدلالتها الحقيقية والمجازية فى الوقت الذى نؤكد فيه من خلال دراستنا للبحر أن الاستخدام المجازي لهذه المفردات يوسع مجالاتها الدلالية ، ويفتح طاقتها الإيحائية ، وتمنح النصوص التى وردت فيها سمات خاصة:

الشاطئ :

وهو جزء من طبيعة البحر أو البحيرة المقابل لحيز الماء ، والشاطئ بالنسبة للبحار يعنى السلامة والأمان والوصول بعد عناء الرحلة ، وللغريق النجاة من الموت ، وهو عند الشاعر الرومانسى يدل على الماضى الذى يتمنى عودته ويتوق إليه ، ويقترن بألفاظ الرؤى والأحلام والهناءات ، والشاعر الجديد يلجأ حين تضيق عليه الجهات وتفتك به الأخطار والأهوال ويتتابه القلق والتوتر ويقسو عليه الواقع ببشاعته وبطشه ، فالشاعر رضا العربى يستخدم الشاطئ بهذه الدلالة فيقول فى قصيدته " خروج" .

أنت صادقت بحرا

وقلت أفتش عن لؤلؤ

ما احتواك ،

وخاصمك الموج

والملح حفك

فانظر لما قدمته يدك

إنه لا يعهدك

خائن إنه البحر

ليتك ما جئته

فاصعد الآن نحو الشاطئ(٤٠)

المرفأ :

وهو من حقول البحر التي ارتبطت دلاليا بالنجاة والاطمئنان والسكينة، وقد ترددت هذه المفردة كثيراً في قصائد الشعراء المعاصرين فاحتلت جزءاً من قصيدة أحياناً ، وأحياناً أصبحت محورا لقصيدة كاملة ، فالشاعرة ملك عبد العزيز استخدمت المرفأ عنوانا لقصيدة ، والمرفأ – كما تطرحه القصيدة- حيز تتوق إليه النفس لترتاح من العناء والمكابدة والمواجهة مع التيارات المتلاطمة ، إليه تهفو الروح ، ويورق في جنباته الحلم ، ويشرق الغد المأمول:

لم يزل في الموانى البعيدة

مرفأ

تسكن الروح في شطه

تستريح السكينة

يورق الحلم فى ظله

وتذوب الضغينة

ويضئ الغد[٤١]

السفينة :

يرتبط المدلول الحقيقى لهذه المفردات بالتنقل والسفر والرحلات إلا أنها تعددت دلالاتها فى النصوص الشعرية ، فهى أحياناً تأتى دلالة على الحياة وأحياناً دلالة على الرحلة والنجاة أو الرؤية ، وتأتى دلالة على الحلم كما فى قصيدة (أغنية للبحر) لوفاء وجدى:

سفينتى أطلقتها

من بعدما ما دشنتها بعمري الذى مضى

وبعدما تحركت فى أعماقها

بقية من السفين

إن كان لى بقية

أنفقت فى بناء هذه السفينة

أخشاب غابتى التى تحجرت

وكنت قد سويت من فوق الغصون

جميع ما ادخرته من الجليد

وحينما أردت إطلاق السفينة

رجفت كى أزيح أكوام الجليد

سفيتنى تسير فى غير اتجاه

تدور حول نفسها[٤٢]

الاتجاه الثاني :

ويتمثل في الألفاظ ذات السلبية التي تربط بالوجه المظلم لعالم البحر، ومن هذه المفردات : الأمواج ، الظلام ، الرياح ، العواصف ، الأنواء ، المحار، الرمل .

الموج :

يتضح البعد الدلالي لهذه المفردة تبعاً لهيئتها فإذا كانت ساكنة هادئة فإنها ترتبط دلاليّاً بالسكون والاطمئنان والأمن ، أما إذا كانت متحركة عاتية ، فإنها رمز للثورة على الألم ، على الواقع ، فالشاعر حسن فتح الباب يستخدم هذه المفردات في تناقضها الدلالي حيث الموج الوادع الهادئ والموج الغاضب الثائر ، يقول في قصيدته (حوار على الموج):

يسألني الموج الوادع عن عينيها

... والبحر الصاخب بين حناياها

... حين يغيم الليل

... ويسألني الموج الغاضب

... فيعاجلني السهم

... فأرتد حسيراً منزوفا

... تسلمني الأصداء إلى الحزن الأبدي [٤٣]*

المحار :

من حقول البحر الدالة – كثيراً – على الانهزام وعدم تحقيق فاعلية إيجابية ، فهي ترتبط بالخواء ، وقد كثر ترددها في الخطاب الشعري الحديث

فى حالات مواجهة الواقع التى تسفر عن سلبية النتيجة والتمزق والألم والحسرة والزيف كما يشير عبد المنعم عواد يوسف فى قصيدته (بينى وبين البحر) حيث يقول :

أخاف لست السندباد يقودنى عشق إلى

تلك البحار

إلى مجاهلها يعود محملاً بالغبار

حين أعود ، لو سأعود ، أرجع لست أحمل

غير أصداف المحار

أعود يثقلنى الغثاء أعود يشطرنى التمزق(٤٤)

ثانيا : ظاهرة التكرار :

يلحظ الباحث أن الشعراء المعاصرين – فى قصائد البحر – يستخدمون تقنية التكرار ، ويكون التكرار لمفردة بعينها من حقوله كما أسلفنا أو يلجأون إلى تكرار عبارة معينة مستمدة من البحر أو عناصره ، وهم فى ذلك يرغبون فى إثراء الطاقة الإيحائية أو تلبية لرغبة نفسية ملحة ، والتكرار من الوسائل اللغوية التى يمكن أن تؤدى فى القصيدة دور تعبيريّاً واضحاً ، فتكرار لفظة ما أو عبارة ما يوحى بشكل أولى بسيطرة هذا العنصر المكرر ، وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره أو لا شعوره ، ومن ثم لا يفتأ ينبث فى أفق رؤياه من لحظة لأخرى.(٤٥)

ولكى يقوم التكرار بوظيفته التعبيرية فى القصيدة ويؤدى دوراً فاعلاً ، لابد أن يكون العنصر المكرر ذا طاقة إيحائية يتمكن بها من أن يدخل فى النسيج اللغوى فى كل مقطع ، ويكون فى الوقت نفسه ذا صلة وثيقة بالبناء الكلى للنص ، فقد ورد التكرار فى الشعر الرومانسى الخاص بالبحر يكشف

عن منزعين : التأكيد على الفرحة التى تسعد الشاعر بالرجوع إلى البحر ثانية، ولبيان مدى الحيرة التى يعانى منها الشاعر المشتت بين الماضى والحاضر كما وردت فى قصيدة "الطلاسم" (لإيليا أبو ماضى) حيث كرر جملة (لست أدرى) الدالة على الحيرة. وفى الشعر الجديد قامت الشاعرة وفاء وجدي فى قصيدتها (أيجمعنا البحر) بتكرار هذه الجملة عنوان القصيدة أربع مرات ، وهذا يؤكد أهمية العنصر المكرر داخل القصيدة ، فهو المحور الرئيسى الذى تنطلق من خلاله رؤية الشاعرة ، وتستقطب شعورها فى نقطة مكثفة هى (يجمعنا البحر) لتؤكد الفرحة الغامرة التى تنتابها إزاء فعل الجمع .

وفى قصيدة " عاصفة" لملك عبد العزيز تتكرر جملة (يغرق الليل فى البحر) لتؤكد على مدى التداخل الظلامى بين البحر والليل واستمراره فى ديمومته ، وتؤكد نفور الشاعر الرؤياوي النفسى من هذه الظلامية.

أما فى قصيدة " البحر موعدنا" لمحمد إبراهيم أبو سنة يأتى التكرار للفعل (جازف) تأكيداً وإلحاحا من الشاعر على فعل المغامرة والمجازفة وفى يقينه بأن هذه المغامرة هى الورقة التى يلوح بها فى وجه هذا الواقع ، الذى يتسم بالصلابة والبطش ، فالخروج وسيلة للتحقق وأداة من أدوات الفعل الإيجابى .

كما يلحظ الباحث تكرار حقول البحر التى ترتبط بالوجه المشرق وحلم الشعراء ، وكلها مفردات تؤكد رغبة الشعراء الجارفة فى خلق حياة أكثر إشراقاً واخضراراً .

أما تكرار حقول البحر – المرتبطة بالوجه المظلم – فإنه يؤكد الرغبة الجارفة فى الثورة والتغيير والرفض والمواجهة والمجازفة فى الوقت الذى تكشف فيه هذه المفردات ملامح الواقع المعيش وضبابيته.

وقد جاءت اللغة التى استخدمها الشعراء فى بناء قصائدهم – موضع الدراسة – تماثل لغتهم فى غير موضع البحر ، فقد جاءت فى معظم القصائد لغة انسيابية متوترة تميل – أحياناً إلى الإيجاز والتكثيف فى بنيتها وتركيبها مثل قصيدة " عاصفة " وأحياناً تميل إلى الإطناب والاسترسال كما فى قصيدة "الخبر" .

أما فى موقف المواجهة والالتحام فالبحر دلالة على الثورة فقد تميزت اللغة بالتكثيف الشديد والثورية ذات الصوت الحاد كما يتضح فى قصيدة "البحر موعدنا" ،" وحديث البحر" .

أما من حيث الوزن والإيقاع فقد استخدم الشعراء المعاصرون البحور الصافية ذات التفعيلة السريعة ، فقد تعرض البحث لعشرين نصّاً جديداً جاءت نسبة تردد الأبحر العروضية كما يلى : (المتدارك ٤٠٪ الكامل ٢٠٪ المتقارب والرجز ١٠٪ والوافر والبسيط ٥٪) فانتشار تفعيلة (المتدارك فعلن – فعلن – وتفعيلة الكامل متفاعلن ، وأحيانا متفاعلن ، تشير إلى السرعة ، وتكشف عن التوتر المتصاعد والمتلاحق السريع ، وتؤكد تموج الحالات النفسية بين المد والجزر المماثل للمد والجزر البحرى . ويتشابه هذا الاستخدام لهذه الأبحر – خصوصا المتدارك – مع نصوص الشعر الجديد – بصفة عامة التى تشكل إيقاعيا من خلالها .

نأمل أن تكون هذه الإطلالة قد ألقت الضوء على صورة البحر وجمالياته فى الشعر العربى الحديث فى شئ من الإيجاز ، فالظاهرة تحتاج إلى دراسات موسعة ، كما نأمل أن تكون هذه الدراسة المتواضعة فاتحة الطريق لدراسات أكثر اتساعا وإحاطة للظاهرة فى شتى تجلياتها.

هوامش

١- أحمد محمد عطيه : أدب البحر ، القاهرة : دار المعارف ١٩٨١ ، مكتبة الدراسات الأدبية ، ص ٧.

٢- السابق .

٣- السابق .

٤- فؤاد قنديل : أدب الرحلة فى التراث العربى ، القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، مكتبة الشباب (٣٤) ، ١٩٩٥ ، ص١١.

٥- أحمد محمد عطيه : أدب البحر ، ص٩.

٦- الأفق الأدونيسى ، مجلة فصول، المجلد السادس عشر ، العدد الثانى خريف ٩٧.

٧- سيد نوفل : شعراء الطبيعة فى الأدب العربى ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٨ ، ط١ ، مكتبة الدراسات الأدبية ص٢٥.

٨- البحر فى الشعر الأندلسى ، حوليات كلية الآداب جامعة الكويت ، ١٩٧٨ ، ص٦.

٩- السابق .

١٠- السابق.

١١- السابق .

١٢- السابق ص٩.

١٣- السابق .

١٤- فؤاد قنديل : أدب الرحلة فى التراث العربى ، ص٢٢.

١٥- النفرى : المواقف والمخاطبات ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥ ، ص٧١.

١٦- ديوان ابن الفارض : القاهرة : مكتبة القاهرة ، ١٩٧٩ ، ص١٠٥.

١٧- فؤاد قنديل : الرحلة فى التراث العربى ، ص٢٧.

١٨- روستريفو هاملتون: الشعر والتأمل ، ترجمة محمد مصطفى بدوى، القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة د. ت، ص١٧.

١٩- د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، القاهرة : المكتبة الأكاديمية ١٩٩٤، ط٥ ، ص ٢٧٩.

٢٠- السابق ص ٣٣٥.

٢١- السابق.

٢٢- ملك عبد العزيز : الأعمال الكاملة ، القاهرة : مدبولى ١٩٩٠، ص ٥٤٧-٥٤٩.

٢٣- ديوان حميد سعيد ، الجزء الأول ، بغداد : شركة مطبعة الأديب البغدادية ١٩٨٤ ، ص ٤٣١ – ٤٣٢.

٢٤- صلاح عبد الصبور : الأعمال الكاملة ، القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٣ ، ص ٤٠٩-٤١٠.

٢٥- ابداع ، السنة الخامسة ، العدد الثانى فبراير ١٩٨٧ ، ص ٣٧.

٢٦- كمال نشأت : أحلى أوقات العمر ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١ ، ص ٢٩-٣٠.

٢٧- ملك عبد العزيز : الأعمال الكاملة ، ص ٦٢٢- ٦٢٣.

٢٨- السابق ص٣٥٣.

٢٩- أدب ونقد ، سبتمبر ، أكتوبر ١٩٨٩ ، ص ٢٢٢.

٣٠- صلاح عبد الصبور : الأعمال الكاملة ، ص ٦٠٣.

٣١- ابداع ، العدد الثالث ، السنة السادسة ، مارس ١٩٨٨، ص٤٥.

٣٢- السابق ص ٦٢.

٣٣- محمد إبراهيم أبو سنة: البحر موعدنا ، القاهرة : دار غريب للطباعة والنشر ١٩٩٧ ، ص ١٣ – ١٤.

٣٤- د. لويس عوض: دراسات أدبية ، القاهرة : دار المستقبل العربى ١٩٨٩ ، ص ١٤١.

٣٥- د. طـه وادى : جماليـات القـصيدة المعاصـرة ، القـاهرة : دار المعارف ١٩٨٢، ص١٤١.

٣٦- ابداع ، العدد العاشر ، السنة الخامسة ، اكتوبر ١٩٨٧ ، ص٤٦.

٣٧- سـعدى يوسـف : الأعمـال الكاملـة ، بـيروت : دار الفـارابى ١٩٧٩ ، ط ٢ ، ص٤١٩.

٣٨- عبد المنعم رمضان : صورة البحر فى الشعر العربـى بـالخليج ، قطر : دار الثقافة ١٣٠٦ ، ص ٨٥.

٣٩- عبد المنعم رمـضان : الغبـار ، القـاهرة : الهيئـة المـصرية العامـة للكتاب ١٩٩٤ ، ص ١٢٧.

٤٠- ابداع ، العدد الحادى عشر ، الـسنة الـسادسة ، نـوفمبر ١٩٨٨، ص ٣٨.

٤١- ملك عبد العزيز : الأعمال الكاملة ص ٥٧٣ – ٥٧٤.

٤٢- وفاء وجدى : ماذا تعنى الغربة ، القاهرة : الهيئة المصرية العامـة للكتاب ١٩٨٦ ، ط٣ ، ص٢٥-٢٦ .

٤٣- حسن فتح الباب : وردة كنت فى النيل خبأتها ، تـونس : الـدار القومية للتوزيع والنشر ١٩٨٥ ، ص٤١.

٤٤- ابـداع ، العـدد الحـادى عـشر، الـسنة الأولى ، نـوفمبر ١٩٨٣ ، ص٧٣.

٤٥- د. على عشرى زايـد : عـن بنـاء القـصيدة الحديثـة ، القـاهرة : مكتبة النصر ١٩٩٣ ، ط٣ ، ص ٦٥.

جماليات الثنائيات المتضادة

جدلية الأنا والقرين

فى "أسفار من نبوءة الموت المخبأ لـ " علاء عبد الهادى"

(١)

شعر الحداثة وجود خارج السياق ، خطاب استثنائى ، منجز تدميرى ضد الشعر السلطة ، ضد النموذج وخارج المألوف ، لأنه خطاب مفتوح على المستقبل ، يأخذ الآن نحو استشراف ديمومى فى الأفق الممتد تحدث فى ظله إشكالية التلقى / القطيعة التذوقية ، لأن " الإبداع خارج مفهوم النقل ، وعبر سمات الخلق الإبداعى ، هو الإطار الذى تنفجر فى داخله تناقضات وإشكاليات الحداثة "[١] .

إذا كان الخطاب الشعرى الحداثى يسعى بكل طاقاته تفجير مناطق غامضة فى الأداء اللغوى حتى تنصاع اللغة إلى جنون المغامرة ورغبة التجريب ، فتترك كل عاداتها الدلالية لتأخذ منطقاً جديداً هو منطق القصيدة آن إيداعها، فإن خطاب " علاء عبد الهادى" – (أسفار من نبوءة الموت المخبأ) الصادر عن " أصوات أدبية" ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٧– يمثل قفزة استثنائية مغايرة ، تعلن العصيان على السائد المألوف ، أو الحداثى المطروح ، لأنه يحاول أن يخرق ناموس الكتابة بحثاً عن الحقيقة ، فيجعل الآخرين على نقيض أفقه " لم يبق سوى الكتابة ... أن أمتلك نصّاً يمنحنى حق إبعاد الآخرين عنى "[٢] ، يؤسس لنفسه منهجاً خاصّاً يقرأ به واقعه ومعطياته ، ينفض الغبار عن مفرداته ليصبح العالم بكراً آن قرائته ، فهو يعى أن "الكتابة عاصمة للتآلف تدشنها الدماء .. عاصفة على امتداد الوريد.. "[٣] ، يصبح مأخوذاً بالمستقبل ، ساكناً فى أفقه ، يشد الحاضر الآتى إليه ، يدمج الأمس فى الغد ، إنها شبكة من التحولات ، التى تتماهى مع وعى بالحداثة وإشكالياتها ، من هنا يضع " علاء عبد الهادى" القارئ فى

حيرة الاختيار : اختيار نص اللذة ، وهو كما يقول "رولان بارت" : (النص الذى يرضى فيملأ ، فيهب الغبطة . إنه النص الذى ينحدر من الثقافة ، فلا يحدث قطيعة معها ، ويرتبط بممارسة مريحة للقراءة)(٤) . أو اختيار نص المتعة ، وهو " الذى يجعل من الضياع حالة ، وهو الذى يجعل الراحة رهقاً ، فينسف بذلك الأسس التاريخية والثقافية والنفسية للقارئ نسفاً ثم يأتى إلى قوة أذواقه وقيمه ، وذكرياته ، فيجعلها هباء منثوراً "(٥) .

(٢)

تضافرت عوامل عدة أدت إلى القطيعة التذوقية ، أو الطرد القرائى الاستهلاكى آن تلقى خطاب " علاء عبد الهادى" "الأسفار" ، أول هذه العوامل هى : المقدمة ، وفيها يقوم الشاعر بمناورة لتدمير بنية الذائقة الاعتيادية أو الجانية القرائية لدى المتلقى ، فقد جرت العادة الاستهلاكية أن تصبح المقدمة ضوءاً أو مفتتحاً مهمّاً ، يمنح فرصة الولوج إلى حضن الخطاب، لكن القارئ فى هذه المقدمة يقع فى حيرة وإشكالية جديدتين ، حيث يفاجأ أن المقدمة جزء من الخطاب وهو معنى بإنتاجها . كما طرح "علاء عبد الهادى " فى المقدمة كثيراً من القضايا النقدية مثل : التلقى – آلية التناص – بنية الخطاب – الاستدعاء – الإبداع ومفهومه ، كلها قضايا تحتاج إلى مناقشة وتحليل وتوجه قراءتنا لا يسمح بهذا .

وثانى عوامل الطرد فى الديوان : اتكاؤه على منزعين يفرضان إشكالية قرائية على الخطاب الحداثى عموماً ، وعند " عبد الهادى " خصوصاً ، هما: المنزع الصوفى ، والمنزع السريالى ، فيما يجعلان بنية الخطاب الشعرى بنية متأبية ، حيث تسود العلاقات التركيبية المتضادة ، الاستبطان ، التجريد.

وثالث هذه العوامل : انتشار كثير من المفردات المهجورة ، أو ما يمكن تسميته المفردات القاموسية ، وهذا الاستخدام يؤكد رغبة الشاعر فى خلق

مناخ من الجدل مع القارئ حول فتح دلالة المفردة ، بحيث يجعله يقع فى شرك البدائل الدلالية لهذه المفردة حين يطالعها فى المعجم .

ورابع هذه العوامل : استخدام تيمة السحر الشعبى فى موضعين .

وخامس هذه العوامل : استخدام أدوات غير لغوية فى تشكيل الخطاب الشعرى ، مثل علاقات السواد والبياض على الصفحة ، استخدام الأسهم والمثلثات ، الفراغ المنقوط ، سمك الخط ، ضيق الفواصل ، الانقطاع وغيره من التشكيل البصرى ، وسوف تتكئ قراءتنا على هذه التقنية لإنتاج دلالة "الأنا" بوصفها أولى عتبات النص .

(٣)

الخطاب الشعرى يعمل فى معظم توجهاته على كشف الأنا ، سواء أكانت الفردانية أم المتعددة / الجمعية وتجلياتها آن تحاورها مع نفسها ، أو تحاورها مع الآخر ، وجدليتها من أجل خلق عالم جديد له شهوة الحضور.

والأنا فى ديوان " أسفار من نبوءة الموت المخبأ " هى منطقة الثقل والكثافة ، بل هى المركزية التى ينطلق من نبعها الديوان ، هى " ذات ممارسة للفعل ، ليست الذات هنا مجرد ضمير شخصى ، بل المعادل الفعلى للناطق الذى يتوحد بواسطة أنا عليا ممارسة ، لتصبح هذه الأنا غير محددة ، الأنا المتشابهة المعطيات ، المتعددة إلى ما لا نهاية "[٦] ، والأنا تتجلى إذا انبثقت ديمومة وجود فعل تأملى و" فى هذه المناسبة يكون التركيب المعقد للوعى على الوجه الآتى : ثمة فعل للتأمل غير متأمل ولا يصاحبه أنا يتجه نحو وعى متأمل "[١] .

لقد بدأت الأنا مشروعها الفاعل سواء أكان ذلك على مستوى الأنا الفردانية أم الأنا التعددية " نحن " ، حيث بلغ ترددها فى الديوان – خصوصاً فى الأسفار الأولى – (١٢١) مرة ، مما يشير دلاليًا إلى جموح الأنا

واجتياح حضورها المتوقد .

تطالعنا صفحة الغلاف ، وهى تشير إلى كثافة الحضور وعمقه لهذه الأنا، فيلعب الشكل الطباعى – على الغلاف – دوراً مهمّاً فى إبراز ملامح الأنا، فالقارئ عندما يلتفت إلى ديوان " علاء عبد الهادى " تشده القراءة البصرية، فيلحظ كسر اعتيادية المألوف لتوزيع العلاقات على الغلاف ، حيث جرت العادة الكتابية وتشكيلها وتوزيعها أن يكون البدء أو مفتتح الطرح القرائى بعنوان الديوان ، بحيث يتصدر الغلاف فى بنط أكبر حجماً بوصفه افتتاح المشروع ، ثم يأتى اسم الشاعر تالياً فى بنط أقل حجماً ، ولكن " علاء عبد الهادى " قد غاير هذا التوقع ، ليحدث أول حالات الدهشة القرائية، ويعلن أول خصومته ، ويؤكد حقه فى مناوءة الآخرين ، فتصدر الديوان اسم الشاعر فى بنط سميك، وجاء عنوان الديوان تالياً فى بنط أقل حجماً مساوياً فى امتداده الكتابى لاسم " علاء عبد الهادى " ، ولهذا تصبح الأنا هى افتتاح الدهشة واليقين فى آن ، ويتمحور الواقع بكافة أشكاله وصوره وأدواته حول هذه الأنا الاجتياحية الحضور ، ."إننا عندما نكتب نتموضع داخل فضائنا الخطى ونكون فى نفس الوقت ممثلاً ومتفرجاً ، إننا نكتب وننظر إلى أنفسنا ونحن نكتب نستمع إلى كلامنا الصامت الذى يصاحب البناء، لهذا وجب أن يكون ما نكتبه كأبعاد وأشكال وتنظيم مناسباً للصورة التى لدينا عنه، والتى نسعى لا شعورياً إلى تحقيق تمثيل لها "(٨).

فى الوقت الذى تسعى فيه هذه الأنا الاجتياحية الحضور إلى استقطاب أدوات المتلقى القرائية ، وتفرد ظلالها على رؤى الخطاب ، تنمو ملامح الآخر / القرين / المنتظر / الحلم، والقرين كما يرى " ابن منظور" هو : "صاحبك الذى يقارنك وهو الكفؤ والنظير فى الشجاعة والحرب ، هو المقاوم لك فى كل شىء ، وقيل فى شدة البأس فقط ، وقيل : كفؤك فى الشجاعة ومثلك فى السن "(٩) .

ولا يخفى حرص " علاء عبد الهادى " على إقامة ثنائية- لمواجهة هذا الواقع المعيش – بنية بين قرينة المنتظر – الفاعل الذى تتبلور ملامحه التأثيرية الإيجابية فى نهاية ديوانه ، ولهذا حرص " علاء " على الولائية لقرينه ، فقدم إهداء الخطاب إليه : "إلى قرينى " ، وترك صفحة الإهداء بيضاء ، ليمارس هذا القرين اجتياحية الحضور ويعمل فى ظل جدلية البياض التى تحاول فرض هيمنة الانطواء ، والصمت ، والانحياز إلى الوحدة ، ولهذا "يعتبر اكتساح البياض للصفحة تأكيداً للمنطق الانطوائى ، والحاجة إلى الوحدة ، وإلى زمان وفضاء ثابتين تملأهما أشياء نابعة من الذات "(١٠) .

وفى ظل جدليات متشابكة أطرافها : (الأنا – العالم) ، (القرين – البياض والسواد) ، (القرين – العالم) ← (الأنا – القرين) تنمو رؤية الخطاب ، وتحدد لنا مسار الأنا من خلال فاعلية الجدلية مع القرين، فتكون هيئتها على الغلاف الخارجى بوصفه منطقة كثافة دلالية ، تقوم القرائية البصرية بإنتاجها كما سنرى فى نهاية القراءة .

(٤)

تنمو ملامح الأنا تدريجيًا عبر صفحات الخطاب – خصوصاً الأولى – وتتحول من أنويتها الفردانية إلى أنوية جمعية ، حيث تتماهى مع نماذج إنسانية قادرة على الفعل ، فهى – فى أساسها- أنوات ذات رصيد إنسانى ومعرفى وتطهيرى ، وقد حرص " علاء عبد الهادى " على هذه التداخلية والامتزاجية مع الآخر رغبة منه فى أن يمنح خطابه خصوبة وفيضاً دلاليا عن طريق استغلال معظم الأدوات التعبيرية والتقنية ليضيف إلى ذاته رصيداً يمثل عمق المواجهة مع الواقع فيلجأ إلى استدعاء الآخر الذى ينبثق من رحم النار، إن صح هذا التعبير – يستدعى " بودلير ' الشاعر الرجيم فى لحظة مماثلة للخروج إلى العالم ، فى حالة تحد ومواجهة ، حيث الأنا – الذات عند "بودلير" طامحة فى كسر غياهب التضليل والتزييف الذى يجسده التقليد،

وتسعى إلى خلق أفق بكر ، حتى وإن كان الموت أحد الوسائل التى تحقق هذا المنزع الحركى ، المهم الدخول فى سياق التجربة بحثاً عن الجديد المغاير الذى يدلل – فى شيء موضوعى – على الحضور الطبيعى غير المزيف:

نبتغى هذه النارَ .. تحرقُ أنسجةَ عقولِنا

لننغمر فى هذه الهاويةِ .. جنة أم جحيم ؟ .. مَنْ يكترث

من خلالِ المجهولِ سنكتسبُ الجديد "[١١].

وفى تصديره للديوان بمقدمة عنوانها : " استعراضٌ لاعترافاتٍ قتيلةٍ لا تُصنَّف " يزداد تداخل الأنا " العلانية " مع أنوات المذخور الإنسانى الفياض، وقد بدت الأنا تقلب نفسها ، وتعلن رغبتها الطامحة المشتعلة فى الحركة وقدرة المواجهة ، إنها لم تزل فى عنفوان الحضور ، بل إن حضورها فى هذا الموضع يعد أكثر مناطق الخطاب إلحاحاً ، حيث بلغ تردد الأنا الفردانية (٦٢) مرة ، والأنا الجمعية (١٠) مرات ، وتضاءلت فى الوقت نفسه ملامح القرين ، حيث بلغ عن طريق ضمير الغياب (١٨) مرة ، والخطاب (٥) مرات.

وتتجلى ملامح الأنا فى هذا الاستعراض وقد اغتسلت فى مياه رفقائها عن طريق الاستدعاء فى الوقت الذى يلحظ فيه القارئ زخماً استدعائياً يحاصره ، حيث بلغ تردده (٧٣) مرة ، يكشف عن المرجعية المعرفية عند الشاعر ، ومدى انفتاحيته على الفكر الإنسانى عموماً ، وهذا الزخم الاستدعائى ربما مبرره الوحيد الزخم الهمى الإنسانى ، ففى لحظة اكتشاف الذات لنفسها ، اكتشفت علاقة ارتباطها الإنسانى والحركى بالآخر المماثل، وهو فى حالة مجاهدة للوصول إلى قرار :

رجلاً كنت وحيداً .. ألعبُ بالحرائقِ .. أُجلسُها على ركبتىَّ

- " سرفانتس " الطليقتين .. فيكبح طاحونَتَهُ الدوَّارَة فى الحُلمِ ويرمى

الأكاذيب النبيلةَ ، وفى خمرةِ الحسرةِ كان .. "شبنجلر" يتنبّأ بالدَرَكِ السُفْليّ الذى ستكفّنُ فيه الحضاراتُ نفسَها"[١٢] .

وتدخل الأنا معتركاً مع الآخر المطمئن السكونى ، الذى يفقد القدرة على التخطى / التجاوز إلى واقع أفضل ، فالآخر له قدرة الرفض للفعل / التحقق ، إنه مستكين للغبار والعناكب ، ولكن أنا " عبد الهادى" ترفض هذا الآخر ، وتسعى للتجاوز وتعرية الواقع على الرغم من ركام الإحباط والانهزام:

أتجرعُ أعضائى .. ينعتنى القومُ .. بمدينةٍ لا منارات لها ..تِيهٌ
شوارعى .. غير قابلةٍ .. للاكتمال .. أمضى حزيناً .. أزرعُ جسدى
بحاراً .. فسيحةً .. ترسو فيها السنونُ .. لماذا تسيرُ؟؟.. يقول أحدهم
فأكذبُ .. كذبةً بريئة .. حتى لا أعرّى الحقيقةَ من لهبها ..الثرى..[١٣]

حين يحاول الشاعر التعرف على نفسه – وسط عوامل تدميرية ، وتقع فاعلية الأنا وسيطرتها على معطياتها – بل تخضع معطياتها لكل تأثير الأنا وقدرتها الخارقة على التفتيت والإذابة والسيولة – تواجه الأنا الإدانة الرجعية (ينعتنى القوم) .

وتصطرع الأنا مع واقعها من خلال حضورها الجامح (أتجرع – أزرع) ثم توحدها بموضوعها (شوارعى) ، وعندما تلبس ثيابها تواجه الأنا / الذات المنكسرة والجامحة فى آن واحد : (شوارعى غير قابلة للاكتمال) ← (أزرع جسدى بحاراً فسيحة) . ومن صور الأنا التى تتخلق فى مفتتح الخطاب / الاستعراض " الأنا اللوامة" : التى تعترف بخطيئة تحملها الأمانة وتعرية العالم ، وفى الوقت نفسه تعلق قدرتها على مواجهة العالم ، والتمسك بالوجود الحى :

جهولاً كنت حينَ صعدتُ

لأحملَ هذا العالم .. وأنا تعبدّنى الدعاراتُ والكَذِبُ المقدّسُ

لكننى ، ما زلتَ قادراً على التعرى.. واجتراعِ الشياطينِ الساذجةِ

دفئاً بقلبى الحياةَ الطرية(١٤)

يفتتح " علاء عبد الهادى" طاقة خطابة الدلالية حين يتكئ على تقنية التناص مع الخطاب المتعالى ، حتى يمنح الأنا مناخاً يحمل فى جنباته القداسة، فيستدعى الخطاب القرآنى : إِنَّا عَرَضْنَا الأَمَانَةَ عَلَى السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَالْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَن يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا الإِنسَانُ إِنَّهُ كَانَ ظَلُومًا جَهُولاً (٧٢)(١٥).

يستلط الدال (جَهُولا) على رؤية الدفقة ، ليمنح الأنا فاعلية فطرية ساذجة ، تعتمد على التلقائية والرغبة فى الحركية التى تؤكد الوجد فى (جَهُولا) وهذا ما يشير إلى توكيد المتقدم والاهتمام به ، وتخصيصه ، فتفرض ظلالها على دلالية المقطع ، وبالتالى تغطى ملامح الأنا المعبأة بحضور العالم بكل تناقضاته ، وتردد الضمير بهذه الكثافة يؤكد هذه الرغبة الاجتياجية للانا فـ " الذات – الفرد الناطقة وهى فى أخص لحظات تذكرها وتأملها لموقفها مع غياب ضمير الجماعة نحن – تأبى إلا أن تعرض بالذكر للواقع / الزمان ، فمأساتها لا تنفصل عن الواقع الذى تعيشه ، فهى من إفراز علاقاتها بالمحيط الذى تحيا فيه ، فليس هناك – إذن – ما هو ذاتى مطلق، فاقد الأواصر مع الواقع "(١٦).

أحياناً يتبدل موقع الضمير مما يثرى دلالة الخطاب ، فيأتى ضمير الغائب مقصوداً به الأنا ، ويفتح هذا التناوب مجالاً للثراء وفتح حركية الرؤيا ، أو هى حديث الأنا عن نفسها فى لحظة طلوعها من رحم الإفاضة والحضور ، فإذا تضاءل تردد " الأنا" بداية من " سفر السفر" حيث تردد مرتين،

وبداية من " السفر الأول" ، ثم " السفر الثانى" انعدام تردد الأنـا ، وفـتح المجال لحضور الـ "هو" سواء أكان ذلك يشير إلى "الأنـا" أم إلى "القـرين" وفى كل الحالات تتسع المساحة أمام الشاعر لمواجهة نفسه وربما إعادة صياغتها وفقاً لمنظور الواقع المتغير ، فتبادل مواقع الضمائر يعطيه فرصة الحصار ، بالبحث عن مخرج يتلاءم مع الحضور آن فاعلية الضمير خصوصاً إذا تسلطت فاعلية الحاضر / المضارع لكشف عُرَى المستقبل ، ومحاولة تأسيسه ، ففى "السفر الثالث" يتماهى ضمير الغائب مع الأنا ، حيث بلغ تردده – فى هذا الموضع – (١٨) مرة + (٥) مرات متكلم ، وفى الدفقة تبدو الأنا قادرة على الفعل لتتشكل – أمامنا – صورة "الأنـا / الفعـل / الخصوبة، من خلال الفاعل الذى يناوش حافر البرق ، ويسبغ قميص الموج المهيأ:

يحمحمُ

مادّاً ذراعَيه نَسراً

يناوشُ حافرَ البرقِ

يُسَبغُ قميصُ الموجِ المهيّأ ..

ينفُضُهُ جسد الجياعِ

يرتطمُ الأُفْقُ .. باحتشاد الطريقِ

تنصهرُ الغلائلُ .. سيوفاً ..

يسحبُها .. لهبُ التيقُّظِ .. على أعناقِ الغوافلِ

وعلى سَرواتِ الطريقِ الخلالّ .. لثورِ الرياحِ

يباغتُ مربعَ النارِ

وبين قَرْنيهِ شمسٌ تدوُر .. وكاسرُ

فتخرّ على طيّاتِ القلوبِ .. أنصابُ الشبعِ

ويئدُ كهلُ السحابِ .. بناتِ العطش"(١٧) .

.تنصبُ الفاعلية إلى التوجه الإيجابى منذ بداية الدفقة فى الفعل المضعف (يحمحم) ، وتقتصر على الذات حين تفعل بنفسها كما تقول دلالة الفعل: التحمحم : عَرّ الفرس حين يقصر فى الصهيل ويستعين بنفسه(١٨) ، وتأخذ الفاعلية مداها لتصل إلى الامتلاء والاحتواء (ماداً ذراعيه نسراً) ، (يناوش حافر البرق).

وفى " السفر الرابع" تقدم الأنا تراجعها الفاعل بعد اصطدامها بالواقع التدميرى ومعطياته خصوصاً بعدما قدمت كل طاقاتها الحركية الفاعلة ، وأعلنت اختباءها فى معطف الغائب الـ (هو) ، فتحولت من إيجابية حضورها إلى سلبية واضحة ، حتى إن تردد (الأنا) ضمير المتكلم انعدام تماماً منذ بداية هذا السفر حتى نهاية الديوان :

من جُرفِ الوقتِ .. يطفرُ .. خفيضاً

ينبسُ ببنتِ الفؤادِ .. قليلاً

حتّى نراهُ قليلاً ..

تمرقُ بين ردنَيهِ العواصفُ

يتوسدُنها .. فى الجبِّ

حيناً .. سبايا

وحينا حرائر

حتى رجوع الرماحِ الروافضِ لبهوِ التخشُّع(١٩).

إذا كانت "الأنا" قد رصدت قدرتها السلبية الضئلية ، وأعلنت عجزها الفردانى ، فإنها تعلق رغبتها الحُلمية فى كشف عُرى الواقع ومحاولة تدمير

معطياته الثبوتية ، فتؤكد انحيازها وانصهارها فى بوتقة الأنا الجمعية ، التى تشتهى الانتظار / الخلاص ، وإذا كانت الأنا قد تضاءلت ثم انعدم ترددها منذ بداية " السفر الرابع " ، وأكد ذلك " عبد الهادى" من خلال رؤيته فى المقطع السابق ، حين رسم ملامح " الأنا" التى تضاءلت حتى أصبحت قليلة الرؤية ، فإن حضور الآخر "القرين" يأخذ اجتياحية الأنا حتى نهاية الخطاب، ولكن حضور القرين يبدأ مع بدايات الديوان خصوصاً فى المقدمة، وكأن " علاء عبد الهادى" يستخدم البنية الترددية ، ليهيئ مناخ الجدليةِ بين الأنا والقرين ، خصوصاً فى ابتداء الانتظار:

اغتسلْ كما شِئت .. قَدمُنَا..

مُدامُكَ وأعراضُنا .. وسائدُ .. تضاجعُ عليها مَنْ تشاءَ فالناسُ

ينتظرون...!![٢٠] .

وتتحول الأنا الجمعية إلى فاعلية حركية من خلال شهوة انتظارها للجديد، الذى ينبثق من رحم الإفاضة ، التى تطفر وعداً على أرض المستقبل لتتجاوز الآنى السكونى:

ونحن على آرائكِ الأرمدة .

تُصطلى فينا

نبوءةُ – الموتِ – الولادةِ[٢١].

إن تشوق الأنا الجمعية لاستشراف معالم الخصوبة تتأكد حين يكشف "علاء عبد الهادى" عن ملامح "القرين" المنتظر ، الذى يقود الأنا الفردانية فى اتجاه الفاعلية والتحقق من خلال معطياته الإيجابية :

تحكى خُطوتُه عن نورٍ يصاحِبُه

الليلةُ أرملةُ

والشهوةُ.. تمتشقُ غموضَ الخضرةِ تتلوى

يأتى

تملأُ صورتُه المبتسمةُ !! رمحَ يدهِ

ترسمُ صيحتُهُ على الأبوابِ ... الريحَ

تتعالى الدقـــ ااااا ت

يكتملُ الطقسُ"[٢٢] .

تكشف القراءة البصرية عن علاقة الجدلية بين الأنا والقرين ، حيث يحتل تشكل النص جهة اليسار ، ومن خلال صراعية البياض والسواد تطفر ملامح قدومه ، ففى السطر الرابع " يأتى" فى سطر مستقل يسبقه البياض الممتد نحو اليمين ، ليؤكد حضوره المستقل الاجتياحى خصوصاً وأن مفهوم البنية الخطية وتوزيعها يمكن من اعتبار الكلمة شكلاً بالمعنى السيكولوجى للكلمة " لأنها تجعل من الكتابة شكلاً لشكل آخر ، وعنصراً بانياً لكل الوجود وشخص الفرد الذى يكتب "[٢٣].

وتكشف دوال الدفقة عن إشراقية الحضور وتأثيرها ، فالقادم / القرين يصاحبه أن فاعليته نور" ، يوجه الرؤية فى اتجاه الخصوبة ، حيث الشهوة تمتشق غموض الخضرة ، كما أن القرين يؤكد سيطرته وقدرة احتوائه ، وحجم قدرته الفاعلة ، حتى يكتمل الطقس .

وفى لحظة المخاض يرسم الشاعر ملامح القرين المنتظر من خلال كلام الروح الحارسة التى تؤكد انبثاق البراءة وطقس الطفولية من رحم الألم خصوصاً وأن الذات تتوحد بموضوعها حتى تكشف عن عمق المعاناة ، وقد لجأ الشاعر إلى استنطاق شكل هندسى يتمثل فى مستطيل ، تتفاقم اللغة من خلال توزيعها ، وتؤكد حضور الألم واجتياحه ، فى الوقت الذى يفسح البياض المجال للميلاد، الذى كان نبوءة حلم :

يبتدئ الميلادُ .... زلزلةً

لها آهةٌ من شعيرٍ

وألقٌ من سَحنَةِ القُنبلة

فانتبهوا

للقادمِ .. ذاك الذى يتدثرُ .. بنبوءته

انتبهوا حينَ يفيض

ما بَرِحَ صغيراً

يتذكرُ لين ذُبالَتِهِ

يُخفيها فى الشمع ويضحكُ محتفياً بالخفاشِ

حتى يكتملَ فى رُكبتِه الفولاذُ [٢٤] .

وفى السِّفر السادس " تتجلى حالة تداخل جدلى بين الأنا الجمعية الطامحة والمتشوقة للخصوبة ، وبين القرين الفاعل الإيجابى ، وبنية الدفقة تؤكد تداخلاً زمنيّاً ترتيباً تعقيبيّاً ، نتيجة لفاعلية وتأثير الفعل القرينى، الذى يتسم بالحركية والحيوية ، وقدرة التحول :

يخشعُ .. فنخشع

يرمى .. فنرمى للأذنِ قُرطاً

يُدمِنُ .. فى البرقِ .. طُمأنينةَ النورِ

فتشيّعُ فى الفجرِ .. أصدافَهُ

وانتحابَ .. الليالى .. السوادف

ويرغِثُ أذنَ .. البلادِ .. بحليبِ النواميس[٢٥] .

وتتحقق فاعلية القرين / المنتظر/ المخلص فى "السفر الأخير" حين يأتى متشحاً عباءة الوعى والمعرفية ، فيعيد ترتيب المقطع الشعرى المقلوب، وفى الوقت نفسه يعيد ترتيب العالم ، ويفتح الطريق واسعاً أمام الأنا الفردانية لكى تحقق نفسها فى خصوبة وإبراق ، ويمنحها الفاعلية الإيجابية :

الآن .. يفتحُ طُمأنينةُ .. فندخل نرتِّبُ أشياءنا

ونحرقُ كلَّ المزاميرِ القديمةِ

ونشربُ

كتابَ العشقِ .. حدَّ الثُّمالةِ (٢٦) .

ومن خلال حركية "الأنا" ونحوها منذ حضورها على صدر الديوان، ومروراً بتجلياتها عبر الخطاب النصى يمكن القول ، إن الأنا عند " علاء عبد الهادى" بدت اجتياحية مشتعلة الحضور ، كما تؤكد إحصائية ترددها عبر المقدمة والأسفار الأولى ، ثم تراجعت هذه الأنا ، بل إن السلبية قد غفلت ملامحها ، وبدأت حالات انتظار القرين / المخلص ، فى الوقت الذى بدت فيه نموية الجدل بين هذه الأنا المتراجعة وبين مد القرين الحركى، الذى استحوذ على تقاليد الفاعلية النصية .

والقارئ يستطيع من خلال القراءة البصرية للغلاف الأخير بوصفه منطقة ثقل وكثافة دلالية أن يستنتج علاقات الأنا وحجم حضورها بعد رحلة الجدل عبر صفحات الديوان ، فيلحظ أن علاقات توزيع بيانات الصفحة قد خالف حضورها على الغلاف الأمامى ، فعادت الأنا إلى مكانها الاعتيادى المألوف فى بنط صغير ، يكشف عن ضآلتها وانكسارها وتهدمها ، وقد صعد إلى أعلى عنوان الديوان "أسفار من نبوءة الموت المخبأ" ، ليعلن من جديد أن رحلة " علاء عبد الهادى " كانت استلاباً ومحاولة تعرية هذه النبوءة التى تتسم بالتدميرية.

هوامش

١- زكريا شاهين : حليب الرماد : لحظة الخروج إلى العالم ، أدب ونقد ، فبراير ١٩٩٩ ، ص ١٥٠.

٢- علاء عبد الهادى : أسفار من نبوءات الموت المخبأ ، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة - أصوات أدبية - يناير ١٩٩٧، ص ١٣.

٣- السابق ، ص ٩.

٤- رولان بارت : لذة النص ، حلب : مركز الإنماء الحضارى ، د.ت، ص ٣٩.

٥- السابق.

٦- أمجد ريان : اللغة والشكل .

٧- جان بول سارتر : تعالى الأنا موجودة ، ترجمة د. حسن حنفى ، بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر ، د.ت ، ص ٦٧.

٨- محمد الماكرى : الشكل والخطاب ، مدخل لتحليل ظاهراتى ، بيروت: المركز الثقافى العربى ١٩٩١ ، ٢١٠٣ .

٩- انظر : ابن منظور : لسان العرب ، بيروت : دار صادر ، ١٩٩٤ ، ط٤ ، مجلد ١٣ ، مادة (قرن) .

١٠- محمد الماكرى : الشكل والخطاب ، ص ١٠٤ .

١١- الديوان ، ص ٧.

١٢- السابق ، ص ٩.

١٣- السابق ، ص ١٣-١٤.

١٤- السابق ، ص ١٤.

١٥- سورة الأحزاب ، آية ٧٢.

جدل الذات والعالم

رحل الشاعر الصديق مشهور فوَّاز مخلفا وراءه بوابة حزن، كلما دلفنا إليها نحن أبناء جيله انتابنا تاريخ يؤرقه الظمأ ، غير أنه أصبح يقينا للغرباء فى عالم مسكون بالقسوة والخفافيش فهو يؤكد عبر مسيرته الشعرية أن قضية الوجود مرهونة بقدرة الكلمات على التحقق ، فهى ترى الأشياء لحظة حركتها وحضورها فى الوقت الذى تصح فيه الانهيارات سنة الحياة لكننا لا نستطيع أن نفسر أسبابها ، ونعيش فى الآن نفسه نتائجها . لذا يشير مشهور فى بداية الرحلة إلى أهمية رفض الاستسلام والحزن والخوف أمام هذه الانهيارات ، ويشعل رؤى مغايرة للرؤى الرومانسية فى تفسير قضايا الواقع والوجود . فيقترح فى إهداء ديوانه الأول " تاريخ يؤرقه الظمأ ":

نحن نجهل أسباب التصدعاتِ غالباً

لكنَّا .. نعيش نتائجها

ليس ثمة مبررٌ – إذن –

للمغالاة فى الحزن والأسف

لقد كان كلُّ شىء حلوا وفذا وخارقا

فليكن الموت كذلك

حلوا .. وفذا .. وخارقا..[1]

هكذا استقبل مشهور فوّاز الموت مبكراً ، وفسره تفسيراً صوفيّاً خاصا ، يحمل سمت الرضا ونبرة التحدى فى الآن ، إنه شاعرٌ كونى "يفرج هموم الإنسان المعاصر الاجتماعية والكونية ويجسدُ حس الاغترابِ عن عالم يفتقد إلى الحب والتعاطف والجمال، بل يفتقر الإنسان فيه إلى أدنى قدر من حدود التعرف على الأشياء"[2] ؛ لهذا الشاعر يعنى بحركة الأشياء وتأملها ومحاولة

تفسيرها وتبرير غموضها والتغلغل فيها بل والاختلاط بها والامتزاج أحياناً.

يمثل الكونُ عند مشهور فضاء الرؤية فهو والكون صنوان كلٌّ منهما يتلبسُ الآخر ، ويتجرد مشهور من الحدود الضيقة لوجوده ويجتاح الكون رغبة فى هدمه وإعادة صياغته ، وفق منظومة خاصة وقدرات خارقة :

قرأ :

الكون كتابٌ

قرأه...

لم يعجبه

قرر أن يكتبه(٣)

الاحتجاج والرفض هما المقدمة اللازمة لتأسيس منزع ثورىٍّ يفرض على الذات التحول من الممكن إلى المستحيل ومن الرضا والقناعة والاطمئنان إلى التساؤل الدائم ، فالكون عند مشهور فواز. ليس أفقا ضيقا أو رؤية مشوهة سطحية ، لكنه كتابٌ ، تجردت حياله الذاتُ من وعيها القديم ، ومن ثم يبدد الوعى الذى يجعل من علامات المادة والنفس واندماجات الشعور واللاشعور، مجالاً موحداً من الطاقة ، فالوعى/ القراءة قد حوَّل الإدراك النسبيَّ الذى تقوم به الذاتُ لحظة تحول قدرتها إلى وعيٍ مطلق يسير كالتالى

قرأ ← الكونُ كتابٌ ←→ قرأه← لم يعجبه

ثم يتحول الموقف إلى فعل وعيى نسبيٍ / مطلق فى آن : قرر أن يكتبه .

وقد استخدم الشاعر فى تشكيل هذه القصيدة "آليات بصرية تتمثل فى المساحات البيضاء والمقطوعة ليترك للفعل القرائى مجالا من إنتاج دلالات متعددة ويثيرُ فى الآن نفسه خاصة المنطقى من أجل تبنى رؤيةٍ ما تتشكل عبر القراءة والصمت .

وحين تتخلص الذاتُ من معطيات الزيف والانهيار تعودُ إلى أصلها ومنبعها ومعطياتها وتمارس حضورا إنسانيا عميقاً ، يتتابها شكٌ فى التحقق مع كون يتسم بالغموض ، ويأتى الاستفهام دالاً على الحيرة والقلق ، وتصبح اللغةُ وسيلة تعرية للذات والكون وخصوصاً حين تواجه نفسها ، وتعاين خيوط العلاقة التى تربطها بالمركز متلبسة أداة ادراكها: الدهشة التى صارت سراً ، تمنح الأنا سمواً وعلواً ويجعل الخاص مفتاحاً كونياً حتى تحتك الأنا بوضعية جديدة . كونٍ بكر .

ليس لجسدى ناموسٌ الاه ،

واتت مواقيتٌ مشروعةٌ للنبع

إذن

ذاك أولُ عيد

اترك أزيائى فيه

الاقى الشمسَ

كما الإنسان الأول

عريانا..

إلا من طغيان الدهشة ..

هل أفتح عينى على كونٍ بكرٍ .؟

أم كون • بكر يفتح عينيه علىّ ؟(٤)

تفارق الأنا عند فوّاز الخاصَ تنطلق منه إلى الكلى الكونى ، فهى النواة التى يتأسس عليها التكوينُ الذرىُ للعالمَ ، إذ يتحقق وجودُها من خلال فعلها الخاص ورؤيتها الواعية ، فتتحول الفعلَ إلى خلق ، يستقطب كل مكونات الوجود ، فلم يزل الكونُ هو الشاغلُ الذى يحدد اتجاه الذات حين

تنطلق منه وتعود إليه ، ويكتسب كلٌّ منهما صفاتِ الآخر وملامحه.

رئتى ساحة تجريبى

والكونُ خيوطٌ

أعبثُ بمداها

تشكل بين يدىَّ حروفا آنا

تشكل آنا .. لغزاً

لكن .. تشكل دوما سمتا يشبهنى

وافرحى

رحبٌ وجهُ السحب – ورحبٌ خطوى

رحبٌ ما استشعر فى جنبى

وأنا زملت الغيبةُ والغيبوبة

غسلت الأرضَ برعشاتى

وزرعت برأسى الحب سحنة انثى – أو قل : سحنة خلق

وافرحى

اقطن فىَّ

مستقبل هذا العالم يقطن فىَّ(٥) .

يمثل الكون فى شعر مشهور فوّاز مركز الوجود ومكونات الرؤى ، فالذاتُ تتحقق آن اشتباكها بالكون تاركة همومها الخاصة ، بل يصبحُ الكون همها الأوحد ، تعلن فرحها الحقيقى لحظة الامتزاج به ، وتكون قادرة على التجاوز والانطلاق :

تعتريه الفرحةُ الكبرى ،

وهو مشتبكٌ بالكون

يستخلص من جمر الرؤى

ما يجعل الفرحة فى حجم الغناء الصغرى [٦]

وعلى الرغم من استخدام ضمير الغياب فى تشكيل الدمَعَة إلا أن الراوى والمروى عنه هو الأنا فى صورة تشخيص ترصد الفعلَ وتؤكد حركته إنها لحظة والبوح التى يرسم ملامحها التكنيك السرديُّ .

يتجلى العالم فى تشكيله عبر علاقات الذات التى ينتأبها خليطٌ من التناقضات ، ويكونها مخزونٌ معرفىٌّ وخبراتٌ إنسانيةٌ تضيقُ وتتسعُ ، ويبقى المنتوج الدلالى للمكون الشعرى مرهونا بوعى الشاعر الذى يعمل جاهدا على إزاحة التركيب المبذول المجانى ، الذى يذهب فى اتجاه رومانتيكى ، يخلق حالة من الوجود المهزوم المنكسر ، أما الوعىُ المعاصرُ فيتبنى تراكيب خارج السياق ، تكشف علاقات جديدة للذات ، وتؤدى الضمائرُ المتغيرة إلى حركية نصية ، تحقق ثراءً وكثافة ، حيث " التصرف الإبداعى يتجاوزُ الدلائل وعلاقاتها المتحققة أو الممكنة ليقع على أساليبِ الأداءِ وتطويعها لأفعال القراءة عبر الالتباسات التى تصنعها القدرة التحويلية التى تنطوى عليها الضمائرُ الشخصية " [٧] .

ومن الضمائر الأكثر استحواذاً على الخطاب الشعرى عامة ضمير "الأنا" وعلى خطاب مشهور فوّاز خاصة لكنه ذو طابع إنتاجى يخلقُ عالماً رحباً يتحرك من الخاص إلى العام ومن الذاتى إلى الكونى " فالأنا عنده متحررةٌ عميقةٌ ، تضربُ فى اتجاهات عدةٍ ، لها أصولها ومنطلقاتُها الخاصة . تعرف دورتها وتميل إلى انبناء يقوم على الجدل والامتزاج ، فيفتح أفقاً للقراءة والتأويل ، ويجعل المتلقى متحفزاً ، قلقاً ، لا يعرف الاطمئنان . ففى

ديوانه الأول – موضع الدراسة – (تاريخ يؤرقه الظمأ) تحقق الذاتُ مجموعة من العلاقات الخاصة مع المكان والزمان . فالعنوانُ يمارس تحولات قرائية لا تعتمد على الالتباس ، غير أنها تمتد – من خلال علاقات تركيبية – فى اتجاه أمامى ، تتحقق فيه مدلولاتٌ عدةٌ ، فالتاريخ يتخلص من سطوة الزمانية المطلقة – على الرغم من إيماء البنيةِ اللغويةِ بذلك / إشارة النكرة – ليتجه إلى تاريخ له اقنومة الخاص ، وله معطياته التى تتسم بالقسوة والعنف والعذاب والألم والموت كما تشير البنية الدالة (الظمأ) .

وعلى الرغم من أن العنوانَ يشكل فى إحدى دلالاته عالم السيرة الذاتية، فإنه يكسر هذه البساطة والسذاجة التى تتحقق عبر البناء ، وينداح فى الخطابُ ليعتمد على بناء منولوجى ← → ديالوجى يصطرع مع أبنية أخرى تشير فى مجملها إلى الذات ، ويتشكل الديوانُ عبر تقنية الإفضاء الذاتى .

فى قصيدة اعتراف – وهى أول قصائد الديوان – يتكشف حضورُ الشاعر الكونى ، وتقرأ الأنا الطامحةُ برغبتها فى الفعل ، وتضع القارئَ بين حدودها : الحلم من جهة والواقع من جهة أخرى ، فهى معبأةٌ بطاقة خرافية، ولكن التجربةَ ما تفتأ أن تعرى قسوة الواقع ، فيبدو الخراب ، والجمال ممتزجين ، وتخرج الأنا فى نهاية تطوافها باعتقاد خاص يتمثل فى قدرتها على التأثير :

مسمارٌ

كنت أظن سأحدث صدعاً فى الجدران

إذا أتغلغل فيها

لكنى ..

– حين تغلغلتُ

صدئت قدماى .

فتوارى الجزءُ المشرقُ فيَّ

وانكسر الجزء الحاد

- يبدو أنى لم أحسن تقديرَ قواى -

- وتدلى رأسى فى الطرقات

لكنى

- أعتقد -

كسرتُ سكونَ الحائط

وخلقتُ جمالا لم أقصده.(٨) .

تبدو الأنا – فى كثير من الأحايين – ذاتَ ملمحين فى آن ، وتقوم البنيةُ الزمانيةُ بدور الفارق بين حضورهما ، فتبدو معولَ هدم وبناء كما تشير أيقونةُ (مسمار) حيث الأنا تقف صلبةً فى وجه العالم ، قادرة على التغلغل والنفاذ ، ويقوم الفعلُ (كنت) بحشد طاقاتٍ وإضفاءِ مجموعةٍ من الدلالات على الأنا ، بوصفهِ فعلَ كينونةٍ يحمل أبعاداً وسماتٍ متحولةً ، ثم يأتى الاستدراك (لكنى) ليفتح حركةَ زمن الهدم ، ويؤكد أن (الأنا) التى زعمت تغييرَ ملامح العالم ينتابها عجزٌ أمام صلابةِ الأشياء ، بل إن عوامل التعريةِ قد أصابتها فى مقتل.

وعلى الرغم من أن بنية الفعل (تغلغلت) تكشفُ حركةَ الأنا وقدرتها على الاحتكاك والمناوشة فإنها تقرر – بعد التجربة – حقيقة حالها فى ظل القسوةِ والبطشِ والانهيار : (صدئت قدماى) .

وفى نهاية القصيدة تتجاوز الأنا الخراب والانهيار ، وتعلن عن فطرتها وتحققها وعفويتها : (خلقت جمالا لم أقصده) .

هذه الرؤية الكونيةُ البسيطة التى طرحتها قصيدة (مسمار) جعلت

د. أنس داود يؤكد أن مشهور فوّاز يعد أول شاعر عربى يسقطُ ذاتيته فى ذلك الوجود المهين الصغير ، الذى تعيره آلافُ العيون بدون انتباه لمأساةِ وجوده ، بل تكبر مأساة "المسمار" فى نفس الشاعر لتتلبس بمأساة الشاعر المعاصر المفاجئ بالجديد والمعاصر فى طرق الدهشة والاغتراب"(٩) .

وتتحرك الأنا – بوصفها معول هدمٍ وبناء فى آن – على امتداد مسيرة مشهور فوّاز خصوصا فى ديوان " تاريخ يؤرقه الظمأ" . فمثلاً فى قصيدة : " لى منهاج خاص" يكشف العنوانُ سمتاً خاصّاً لهذه الأنا التى تفارق الآخر، وتعرى زيفه وبلادته، وتكسرُ سكونَ الأشياء ، تخلق زمانها ومكانها . وتصبح تقيضاً للأرض التى تجردت من دلالتها : الحياة / النماء / العطاء/ الاحتواء ، وتصبح فى ظل منهاجه الخاص – أداة قهر ووسيلة موت:

أراضىَّ نبوءتى

إننى راحلٌ فى اتجاه السنابل

والأرضُ راحلةٌ فى اتجاه انطفائى(١٠) .

والأنا – فى ظل الاختناق والقحط والذبول/ الأرض– تستبيح مساحة واسعة لحضورها أثناء إقامة صرحها على أنقاض الواقع ، فهى تصطفى قانونها كما للأرض قانونها الخاص:

للأرض قانونها ..

وأنا ...

صار لى منهاج غير قانونها

إنه لا يستريحُ سوى أن يؤسسنى هادماً

أبتنى لهبا.

أواصلُ فيه التطهر من زيفِ ثرثرةِ المرفأ

الموت[١١] .

لم تتأكد عزلةُ الذات في ظل التناقض بين قانونها وقانون الأرض ، ولم يعترها الانكسار ، بل أصبحت ندا ، لها قدرةٌ على تفعيل نفسها ، وتأتى اللغة لتؤكد اختلاف مسار حركتين ، الأولى : تشير إلى الهيمنة والإقامة الدائمة كما يؤكد اسم الفاعل (هادما) ، والثانية تنحاز لها الأنا بالتبنى ، كما يشير الفعل (ايتنى) . كما تقوم البنيةُ البصريةُ بدور كبير فى تكون هذه الثنائية وخلق تراسل دلالى، فإذا " كانت اللغةُ المكتوبةُ ، حتى الشعرى فيها، لا تنفك من قانون الامتداد الخطى للدوال فإن حالة وجودها البصرى تفكك العلاقات بين امتدادها خطياً وبين العلاقات الممكنة لدوالها التى تفك – بالتالى – العلاقة بين القانون (اللسانى) ووظيفته الإنتاجية[١٢].

فالأرض كما تشير القراءةُ البصريةُ تمتلك قانوناً أقل من القانون الذى تمتلكه الذاتُ ، فالمساحة المنقوطةُ التى وردت بعد (الأرض قانونُها ..) وهى عبارةُ عن نقطتين فى حين أن المساحة التى وردت بعد الأنا أربع نقاط لتؤكد الاحتواء والانتشار ، ومن هنا تصبح البنيةُ الخطيةُ معياراً دلاليا ومرآة عاكسة للأنا فى لحظة ما .

وتشكل النارُ حركةَ الأنا الهادمة والباقية فى الآن نفسه ، فهى مفردةٌ دالة فى خطاب مشهور ، فقد ترددت فى قصائد الديوانُ إحدى وسبعين مرة بكل حقولها ، مما يشير دلالياً إلى طابع الحركية الثورية الاجتياح ورغبة التغيير المستمر ، والتطهير ، ومحاولة خلق الحياة من رحم الموت، والهدمُ عنده رؤى كما ورد اعترافه فى قصيدة : " أحيانا أطارد الكآبة " :

باسم جنونى

أعلنُ إنى طاغيةٌ

ألهو بالجمر

وأسمى الهدمَ .. رؤى [١٣] .

ويقترن الهدم – الذى تسعى إليه الذاتُ عند مشهور – بالبناء التكوين، إذا لا تقنع هذه الذاتُ التى أصبحت معول هدم وبناء فى آن – إلا بتحقق هذا التوجه ، بل ترفض السكون والموت :

الحلم يقينٌ

وأنا لا أسعى للزمن المسبى على جدران

لا استسلم إلا للتكوين[١٤].

وحين تحاولُ الأنا تعريةَ الواقع فإنها تعلن بيان الرغبة فى الحياة، لذا تبتكر أقانيمَ خاصة ، تجعلها تستأنسُ البدء وتهيئ لنفسها مكانا دائم الوجود:

- هل تسترخى فى همسات البسطاء

- وأهيئ ساقى لإعصارِ

- .... والموت ؟

- أصدقك ... أنا أسعى لحياة !!

أبتكر جسوراً لخطاى

يمنحنى أفقا لجنونى

فأسسُ نهجا للأمطار

وأهيئ متكئاً لجبينى فى أحضان الأوراقِ الخضر

استنشق موسيقى البدء ،

وأرتاحُ لأخدود التكوين[١٥].

تضفى تقنيةُ الحوار أبعاداً دلالية أهمها مواجهةُ الآخر من خلال منهج خاص ورؤى مغايرة ، تحمل شعلة تضيئ عتمة الواقع ، وتكشف لحظة

عميقة فى تكوينها : الانحيازُ للبسطاء وآلامهم ، وتبنى الفعل الثورى ، واقتراحُ العالم البديل ؛ لذا يعول على اللغة أن تضفى على الذات مسحة إسطورية ، فيستخدم أفعالَ حركةٍ وإيجاد وخلق : أهيئ- أبتكرُ - أسسُ- استنشقُ- ارتاحُ ، ومن ثم تبقى الأنا فى حالةِ فعل وتشظى .

وفى قصيدة "الخلق" تكسر الأنا الطوق المفروض عليها ، معبأة بلغم التغيير ، وتلتحم بالكون / العالم ، وتتماهى معه من خلال حركتها التى تصل إلى درجة الأسطرة ، فهى لا تطمئن إلا إلى القوة والثورة على كل ما هو ثابت ، يحتاج إلى زلزلة وتدمير ، حتى تمتزج الأنا والآخر ، ويتحركان معا فى إطار زمان ومكان خاصين تخلقهما الأنا ، وتطرح معطياتهما:

أدلف صوبَ موسيقى البكارةِ

راغباً فى صحبةِ الأمواج

فى نار التراشق بالمودة ،

راغباً فى مقعد يَسعُ السماءَ ،

وزوبعات البعث ،

والشرفات،

شرنقةٍ :

بها تنمو الأناملُ

تكبرُ الأضلاعُ

هل بلغت مزاميرى الشطوطَ

فخلعت أثوابَها

وتأهبتْ ؟

هل زينت ما بين رمشيها التواريخُ

المكارةُ

واصطفت ولعا

وحلت فى ضفيرتها أناساً :

يمرحون على شطوط دماى

وتأتى الأنا عند مشهور فوّاز بمثابة الآلة الحادة التى يجرح بها الصمت ، والتجاهل والبلادة ، والسكون القاتل ، وتتحد به آلية الزمن المطلق ليصبح زمنا خاصّاً ، والخاص يصبح مطلقاً ، وتخرج الأنا على ثوابت تؤرقها ، لتعاين حضورها البهى ، وفعلها الخاص المثمر فى ظل الجدب والقسوة والسقوط فى الوقت الذى تكتسب فيه الأنا هذه الصفات تصبحُ أداةَ مواجهةٍ للآخر، الذى يركن للزيف والعجز والموت :

ساعةُ الميدان تعلننى ،

أنا بندولها السرىُّ

أكشف مهجتى

وأحط فوق الطمى مبتدئاً تجاربى وخطوى

- ما الذى تنوى ؟

- مطارةَ المجرة

- واهمٌ

- كلا

واستعدى يدىٌّ على يدى!!

بين المجرةِ والحروفِ مسيرةُ الجمر الشهى ،

وبين خارطتي وبيني ساعة البث المباغت

والهواءُ : مؤججٌ بالانحناء

مبعثر للدور

وجهي شارتي ..

وجميعُ ما حولي يؤرقني

ويؤرقني

فيغريني الغناء (١٧)

على الرغم من أن الأنا عند مشهور لا تتحقق إلا في المنزع الثوري، لا تقنع بحياة واحدة ، تعيش في الحركة النارية مصادقة الأعاصير ، ومتماهية مع النار والرماح والأمواج ، تستأنس الجمرَ وتطمئن إلى الرعد ، وتنتشي بالوهج إلا أن الأنا أحياناً تأتي بمثابة حائط الصد الذي يخفي وراءه إنساناً وديعاً ، هادئاً ، ضعيفاً ، واضحاً ، سهلا ، مطيعاً ، وكأنه على استحياء يعلن هذه المعطيات وإن امتزجت أحيانا بالتوجه الثوري؛ لذا يلجأ إلى اللغة لتقوم بدور مراوغة القارئ ، حيث كسر سياق – الأنا الذي يتحقق عبر ضمير المتكلم- وانحاز إلى ضمير الغياب ، ليفتح مجال السردية ، وأفق الحيرة لدى المتلقي ، ويفرض عليه قلق التساؤل : من الراوي : من المروي عنه ؟ :

هل كان يكذبُ

لكن عينيه صادقتان كما الحقل

طالعتان – كما يطلع الشعر :

حسّاً أمينا

ومورقتان كما يورق البحر

ربما كان ذلك علة أن يتبنى أنامله

ويسمى جوانحه الكونَ

ويسمى دماه الطريقَ

وعينيه مفتتحا

إنه مولعٌ باللغات التى يتكلمها قلبه

ولذلك

لا يستريح لمن يدعى أنه غامض!!

قلبه واضح ....

منطلق كالعصافير

مغترب

(هذه صفة لم تكن فيه فى البدء)

كقصائده

صادق كالطفولة

إنه الآن متحد بالأعاصير

ممتزج بالعصافير

(سوف لا يستريح لمن يدعى أنه غامض

ويسميه اسما يضايقه)

وينادى على من يحب

بصوت جهور (١٨) .

تأسس فى التكوين البنائى للخطاب اللغوى أن الأنا تفرض سياقاً يتجه

نحو ضمير المتكلم ، ولكن الخطاب الشعرى يكسر اعتيادية اللغة ، ويستخدم لغة داخل اللغة فتمارس الذات سلطة فاعلة حتى مركز الدائرة ، يطلق العنان للضمائر الثلاثة : متكلم – مخاطب – غائب – فتحدد موقعها ورؤيتها للعالم ، فتأتى روايا ومرويا له ومرويا عنه فى آن ، ومن هنا تحدث التباسات عند المتلقى ، ويكتسب الخطاب بين يديه أبعاداً دلالية تثرى التجربة وتؤكد وعى الشاعر بحركة النص . وقد تضافرت الضمائر الثلاثة فى ديوان "تاريخ يؤرقه الظمأ" لتتكشف معطيات الأنا وحالات حضورها عند مشهور فوّاز الذى يتحد بالأعاصير العصافير ، ولا يستريح لمن يدعى أنه غامض ، ينادى على من يحب بصوت جهور.

هوامش

١- مشهور فوّاز : تاريخ يؤرقه الظمأ ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧ ، اشراقات أدبية ، العدد (١٠) ، ص ٣.

٢- د./ أنس داود : حول هذا الديوان ، السابق ، ص ١١٠-١١١.

٣- السابق ص ٤٠

٤- السابق ص ٤٣

٥- السابق ص ٢٤-٤٥

٦- السابق ص ٢٩

٧- د. محمد فكرى الجزار : البناء المونولوجي وانشطار الذات ، فصول العدد ٥٨، شتاء ٢٠٠٢ ، ص ١٨٣.

٨- تاريخ يؤرقه الظمأ ، ص ٧

٩- د. أنس داود: حول هذا الديوان ، تاريخ يؤرقه الظمأ ، ص ١١٠-١١١ .

١٠- تاريخ يؤرقه الظمأ ، ص ٣٥.

١١- السابق ص٣٧.

١٢- د. محمد فكرى الجزار : البناء المونولوجى ، وانشطار الذات ، ص ١٧٩-١٨٠.

١٣- تاريخ يؤرقه الظمأ ، ص ٢٥.

١٤- السابق ص١٣.

١٥- السابق ص ١٦-١٧

١٦- السابق ص ٤٦-٤٧

١٧- السابق ص ٤٩-٥٠

١٨- السابق ص ٧٧- ٧٨ .

جدل المرجع والخطاب وأزمة التجاور الشعرى
(قراءة فى نماذج من الجنوب)

على الرغم من سيل الإنتاج الإبداعى الذى تقدمه الأقاليم فإن المتابع لخط التواصل بين حركة الإبداع التى تجسدها العاصمة آن احتكاكها بالمنتج الإنسانى / العربى يجد فجوة بين المرجع أى المنتج الشعرى الذى أفرزه سياق التتابع منذ حركة الريادة ووصولاً إلى الآن ، فالمرجع خطاب تأسيسى أقام قواعده وبناءه فى ظل وعى معرفى ما ، ارتبط بمعطيات الواقع السياسية والاجتماعية والثقافية ، فى الوقت الذى كان على بينة بمفهوم التاريخية الإبداعية وثيق الصلة بالتجاوز والتخطى ، وأصبحت القصيدة الحديثة " ليست مجرد شكل من أشكال التعبير ، وإنما هى أيضاً شكل من أشكال الوجود "[1].

لقد حاول مبدعو الموجة الأولى فى الشعر الجديد فى الأقاليم أن يضيقوا هذه الفجوة وأن يلتحموا بحركة التجربة فقاربوا بين المرجع والخطاب أى المنتج الإبداعى وشكلوا أفقاً تداخل مع أفق الإبداع العربى .

أما الأجيال الآتية فتحتاج إلى كثير من التأمل والقراءة والمقاربة مع المرجع المعرفى لنوع الإنتاج الذى يمارسونه حتى يعرفوا أين هم ؟ وماذا يفعلون؟

أرسل إلى إقليم وسط وجنوب الصعيد الثقافى أربع مجموعات شعرية بقصد الكتابة عنها ضمن فعاليات مؤتمر الإقليم الذى يقيمه فى أسوان، أسعدنى ذلك لأننى أنتمى إلى الجنوب وقلت : لا بأس ، ما أجمل أن توفى دينا لأبناء العمومة ، بعيداً عن التبجيل المخل والتضليل الذى يوسع الفجوة بين الإبداع والكتابة .

قرأت عناوين المجموعات الأربعة : " فى ملكوت ... العتمة" (أحمد دياب سيد) "زهرة الخريف" لـ (جمال عبد العزيز بدوى) ، "أغنيات

مرتجلة" لـ (حسين صالح خلف الله) ، و"ذات قصيدة نحن الأشجار التى تجف" لـ (النوبى عبد الراضى) ، وتكشف أنهم يكونون سياقا دلاليًا متقارباً ورؤية تتسم بالانهزامية والانهيار فى الوقت الذى يذهب فيه كل عنوان إلى ملامح دلالية خاصة ، يقوم المرجع المعرفى بإنتاجها فى الوقت الذى يطرح فيه أدوات تشكلها . خصوصاً أن العنوان يعد منطقة ثقل دلالى لا يتم الولوج إلى عالم الخطاب إلا عبره أى إدراك مراميه ، فهو – أى العنوان – يفتح مجالاً تأويليًا أمام القارئ ، يكتسب النص قيمته من خلاله .

العناوين جميعها تطرح رؤية لعالم موحش، تنتابه مجموعة من الانهيارات والانكسارات وهذه الرؤى العدمية والانهزامية شكلت أطراً وسياقات تعبيرية تحتاج إلى مناقشة وفق المرجع الإبداعى .

هذه الرؤى التى يتلبسها السواد تكشف واقعا متردياً فى الوقت الذى لا ينبغى أن نحتفل بموتنا وانهزامنا ، بل علينا أن نحتفل بانكسارنا وخروجنا ، ورفضنا ، وتمردنا إذا كنا نريد الآن الحياة والمستقبل الحر الإنسانى ، هذا الواقع المتهدم يطرح فى جنباته معطيات الحرية والإنسانية .

الديوان الأول : " فى ملكوت .. العتمة" يشير إلى هذا الواقع المعتم / الضبابى/ الانهيارى فى الوقت الذى قامت فيه إجرءات الحذف فى تركيب العنوان بفاعلية دلالية ، حيث سقط المسند إليه ليظل فى ذهن القارئ عالما مفقوداً ضائعاً مماثلاً لعالم تجربة الشاعر الذى يذهب بالعنوان إلى رغبة الاحتواء ، حيث يتم حضور الذات وهى " تمارس فاعليتها الشعرية مبكراً بمحاصرة المتلقى فى منطقة دلالية بعينها لا يستطيع الخلاص منها إلا بالفراغ من تلقى الخطاب"[٢] فالعتمة بوصفها حقلا دالاً يجتذب مجموعة من مكونات الرؤية التى تؤكد فى مجملها الخراب والاستيحاش والانهيار تنتقل العتمة من الغلاف – العنوان – إلى الإهداء بوصفه منطقة فاعلة فى الإنتاج الدالى فهو " يؤدى دوراً آخر بتوجيه ضغط خاص يتوافق فى أحيان كثيرة

مع طبيعة الشعرية فى الديوان الذى يضمها "[٣] ومن هنا تتشكل ملامح الرؤية عبر العتمة والخراب ففى الإهداء يطرح الشاعر رؤيته للعالم الذى يجمع بين أمه وأبنائه ، والأزمنة الخربة .

وفى لحظة اكتشاف الذات لنفسها فجأة فإن هذه الاكتشاف والحضور يظل محفوفاً بالغياب والرغبة فى التوحد :

ها جسدى يعرى نفسه

ويدلنى عنى

فأى غزالة فى البر

تصطاد الفتى

والفتى ..

فى حفلة الغابات

منفرد

بأعشاب القصيدة[٤]

احتماء الشاعر بالإبداع وتوحده بالقصيدة لا يعنى انقشاع العتمة التى تمارس سطوتها على رؤيته ، وعلى الرغم من ذلك فإن القصيدة الحديثة وهى ملبدة بالغيوم والضباب والسواد والعجز، تبقى قصيدة رؤية و" ميزة الشعر الرؤيوى فى هذا الخصوص أنه قادر على خلق طبقة عليا من الدلالة الرمزية ذات نسبة محددة من التماسك ، تضاهى التماسك الأيديولوجي وتخرقه لتكشف أحاديثه وقصوره ، بحيث تقدم عالماً بديلاً عنه متعدد الإشارات والتأويلات "[٥] .

تتشبث الذات بالإبداع بوصفه وسيلة للتطهير من دوف الواقع والخروج من أسر العجز ، فالإبداع / الموسيقى احتماء يحفظ للذات اتزانا ما ، فالعتمة

والأزمنة الخربة احتوت أزمة الشاعر الخاصة وخلقت انهياراً بلور عالما موحشاً :

هذا عالم موحش

اعبئ جيبى بالموسيقى

وبالتراب الناعم(٦)

هذا الشعور المعبأ بالخراب يحاصر الذات عند أحمد دياب ، فتتحرك فى اتجاهات تسلبها براءتها ، وتحتم عليها الانفصال عن كل معطيات الوجود ، فتبقى وحيدة تواجه الانكسارات والانهيارات ، تستعذب البكاء والشعور بالهزيمة والهون ، والانتماء إلى النفى :

إننى الآن ضارب فى

مقابل المحار

وغائب عن عناصر

المجتمعات الأليفة

كنت شاهراً براءتى

وملقى نفاياتى فى

وعائات مكسره

افتحى بابا وأوصديه

ربما دلفت فى لحظة النظر

إلى أعلى ...

ودسست بناتى داخل

قوقعة ... وانزويت(٧)

استخدم الشاعر اسم الفاعل (ضارب) مع زمن الحضور الآنى (الآن) مما يؤكد على دعوته الفعل السلبى وانكسار الممارسة التى تصل إلى الغياب كما يؤكد فى اعترافه: (وغائب عن ...) وعندما تشعر الذات بعدم الألفة مع الواقع ومعطياته فإنها تلجأ إلى الحديث إلى نفسها رغبة فى الحصار والتعرية والمواجهة فيتحول حضور الذات عبر التشخيص بضمير المتكلم إلى استخدام ضمير الخطاب :

كنت وحدك

تصطلى على

فوهة الحلم : يدبر لك

الفراغ مؤامرة الوحده

كى تطلب ورق اليانصيب

الذى لا يربح

هذه الدفقة التى تمثل منطقة ثقل دلالى تكررت مرة أخرى فى متن الديوان فى الغلاف الخلفى الداخلى مما يشير إلى الانهيار والانكسار الذى تتحرك فى ظله الذات .

لقد تحققت الرؤية الضبابية فى ديوان " فى ملكوت العتمة " عبر تجاور للمرجع الجمالى حيث التزم الشاعر فى بعض قصائده بالإيقاع النموذج وفى بعض المقاطع من قصائده خرج فيها الشاعر على هذا النظام مما يكشف جدل المرجع والخطاب الذى ينتجه الشاعر محاولاً خلق صيغة جمالية تقترب من مصطلح قصيدة (النثر) ، لكن الممارسة ظلت تتأرجح بين الحلم والإخفاق والتحقق ، فالنظام الإيقاعى النموذجى ليس زخرفة لأن النظام الإيقاعى نظام جمالى والخروج عليه يحتاج إلى نظام جمالى آخر ، فمن قال أن قصيدة النثر عبث طفولى ساذج على المستوى الأدائى : رؤية وتقنية جمالية ،

فهى - أى قصيدة النثر - تعكس وعياً جماليّاً مغايراً للنمط والنموذج هى فوضى جمالية تنعكس على طريقة استخدام اللغة تركيباً وتصويراً ، إنها ناتجة عن تأزم فى الرؤية وتطور فى الأداء ، إنها عمل تجريبى والعمل التجريبى مستمر لتجاوز ما استقر وجمد . وهى تجسيد لإرادة التغيير ، ورمز للإيمان بالإنسان وقدراته غير المحددة على صنع المستقبل ، لا وفقاً لحاجاته وحسب ، بل وفقا لرغباته أيضاً "(٨) .

وكثير من الشعراء الشباب يلجأون إلى مجانبة الكتابة تحت مسمى قصيدة النثر ، ورغبة فى التطوير دون أن يكون هذا التطوير نابعا من داخل التجربة سواء أكان ذلك على مستوى النية أم على المستوى العددى، أو الرؤية ، وكثيراً ما يحدث خلل فى آليات الكتابة.

وعلى الرغم مما يمثله ديوان (فى ملكوت العتمة) من رغبة فى الحضور فى إطار تجاوزى تجريبى فإنه قد أصابه الخلل فى أبنيته الصرفية النحوية والإملائية التى تعد أساسيات لا يجوز فيه الخطأ منها على سبيل المثال لا الحصر: (يحدث أن بنؤك) ص١١ ، (يتأبط أودية وجبالاً وطرائقاً) ص ١٢ (ودما أخضراً ص ١٣) ، (صباحا أخضراً ص ١٧) (فك الغلالة واسكنى وجعى ص ٢٠) ، (وأنا مستوصى بالنساء خيراً ص ٢١) ، (ولسوف يحدثونى عنك ص ٥٤).

وتأتى الصورة الشعرية كذلك فى الديوان طامحة للتجاوز راغبة فى التخطى لكنها محفوفة بالحزلقة والذهنية فى تركيبها مما يفقدها تأثيرها الجمالى والشعورى فى المتلقى خصوصا وأن " الصورة قادرة على أن تدهشنا . لكن زيف الدهشة يقاس بلحظة القراءة. فحين تتجرد الصور من الناظم الرؤياوى الخلاق تصبح صورة قائمة على الانفعال العابر سرعان ما تموت بعد ولادتها "(٩) .

فالصورة فى الديوان تتشكل عبر الإمكانية الحقيقية والحلم فى خلق

صورة مبتكرة تتلاءم مع عالم القصيدة الجديدة – تتحقق حينا وتفقد حينا آخر وتصبح علامة بارزة لكشف ملامح الرؤية لأن " الصورة قد تصبح قوة سلبية تحجب عنا الواقع وتغلق أبوابه دوننا ، حين تنبع من الربط بين الأطراف أو الأشياء ربطا صناعيا ، وحين تصدر كيفيا ، دون ناظم رؤياى خلاق "[١٠]

ومن الصور التى تأرجحت بين الكلاسيكية والصناعية – التى أشار إليها أدونيس – صور التركيب الذهنى على سبيل المثال لا الحصر :

(والموانى تحط على جسد الرمل ص ١٢) ، (تصطب فى فلوات الله ص ٢٥) (أنا الآن اقترب من لحم الأرض ص ٢٦) ، (وتأكل من لحم الوقت ص ٤١)

وحين ابتعد الشاعر عن فتنة الصورة المقصودة لذاتها أو المصنوعة عقليا أو الكلاسيكية فإن تجربة الديوان تشكلت عبر أنساق لغوية وتصورية تلقائية تقوم على إدهاش القارئ ، وتؤكد نزوعا نحو الجمال الذى لا يتحقق تحققا عميقا إلا باتساع مساحة الطفولة والسذاجة التلقائية والعفوية حيث يبقى المجاز فى القصيدة الشعرية مرتبطا بهذه المعطيات والصورة تشكل انحرافات أو تقاطعات أو ما هو متواز مع الحركية الشعورية والنفسية.

ويأتى الديوان الثانى (زهرة الخريف) مؤكداً استمرار الرؤية الانهزامية وتضاؤل الذات وغيابها وسكون حركتها :

أنا طيف وأشلاء

وأنت حقيقة مرة

أنا صمت وأيام

وأنت سلافة الجمرة[١١]

فى الوقت الذى يقودنا فيه العنوان (زهرة الخريف) إلى عناوين الموجة الرومانسية التى تعتمد فى عناوينها على مكونات إضافية أى تعتمد على الإضافة ويكون المنتوج دالاً على الغياب أو الرحيل أو الموات مثل لحن الغروب، وشجر الخريف ، كتاب الأوهام ، زورق الأحلام ، وهى رؤى مجازية فى مجملها فعنوان الديوان يؤكد هذه الرؤية المجازية التى تبقى خارج التجربة وجدلها ، لا تتحقق عبر أفعال الذات . حركتها مع معطيات العالم والأشياء ، تصف ، تتغنى بروح رومانسية وتكتفى بالغناء يكون فيها الآخر/ المرأة مسرحا لغناء فردى رتيب الصوت لا يفجر أية تجرة حية ، حتى فى الحب لم تتبلور تجربة التوحد أو الرغبة فى التوحد ، اللوعة ، الأسى ، الفقد، الخيبة ، الأنين ، الشكوى ، ظلت الذات فى الديوان باهتة ليس لها رؤية ، ليس لها حضور وعلاقتها بالأشياء علاقة لغوية فى الوقت الذى تبدو فيه أنها ليس لديه قدرة على خلخلة هذه اللغة وتحويلها إلى ما يسمى بلغة خاصة تفارق المرجع القاموسى أو المرجع الكتابى / النص الغائب والشاعر الحقيقى الخلاق/ الشاعر الجديد هو الذى يستطيع أن " ينتشل الكلمات من الغدير الذى غرقت فيه . يغسلها كلمة كلمة من نسجها القديم . يخيطها كلمة كلمة فى نسيج جديد. إذ يفرغها من شحنتها القديمة – من دلالتها وتداعياتها . يملؤها بشحنة جديدة . تصبح لغة ثانية لا عهد لنا بها "[١٢]

الذات سكونية لا تعمل على خلخلة الواقع أو حتى خدشه وتمر مثل مرور الغيمة التى لا تمطر.

الديوان يتحرك فى عتمة لكنه لا يكتبها يتضح هذا من خلال احتفاله بالبهرجة الصورية والتعبيرية ، فالبهرجة الصورية تتضح من خلال الغلاف وما تشكله مجموعة الألوان الصاخبة التى احتوت اسم الشاعر ونوع الكتابة فبدا باهتين ، بالإضافة إلى مجموعة الصور الداخلية التى تكشف عن افتتان بالرسوم / اللوحات. وهى ذات طابع رومانتيكى حيث تتجسد ملامح امرأة

فى اتجاهات مختلفة هى القابعة فى وعى الشاعر.

أما البهرجة الكتابية فتتمثل فى المقاطع أو الفقرات التى تتصدر القصائد عقب العنوان ، وهذه التقنية تحدث نوعا من الجدل : جدل بنية ورؤية بين الخطاب الشعرى من ناحية وبين هذه الفقرات والجمل من ناحية أخرى ، غير أنها فى الديوان تشكل نشازاً وزخماً ، لأن تجربة القصائد قائمة على ممارسة لغوية مسطحة لا تحمل قدراً من التجاذب والتوتر .

كما أن هذه الرؤية الكلاسيكية فى انبنائها استدعت شكلا كلاسيكيّاً ، لأن الشكل يولد مع القصيدة ، فالتزم الشاعر بالشكل التقليدى المتمثل فى نمطية الوزن والقافية ، الذى يؤكد أن هذا الوعى أعنى التقليدى لا يحيا فى شكل آخر إلا إذا استوعب المساحة الخاصة به وأدرك أن جمالياته لم تعد تناسبه ، فالتجاوز مرهون بالامتلاء والاستيعاب .

على مر العصور تتجاوز الأشكال وتتحاور ، لا يختفى شكل قام على أنقاضه شكل جديدا بل أنه يظل فى دائرة الحضور يمارس حركته فى إطار معرفى وجمالى ما وهذا ما يؤكد على أن الأدبية تختلف مستوياتها وأشكالها لكنها تصارع من أجل البقاء غير أن ذلك لا يؤكد ثبات القديم أو النموذج، الرؤى جميعها تتناغم وتتداخل بحيث تفرز منظومة فكرية وجمالية تعبر عن هذا الفرح الذى يمكن بحالٍ أن ينبت . أما إذا أصبح الاحتفال بشكل ما تم تجاوزه مع ثبات المعرفية والجمالية دون تحقق ذاتى له جماليته فى إطار الجمالى الجمعى فإنه يفرز إنتاجاً هشّاً وقارتاً أكثر هشاشة .

يأتى الديوان الثالث بعنوان " أغنيات مرتجلة" للشاعر حسين صالح حاملا طموحات التجاور والتجاوز فى الوقت الذى يؤكد فيه انتماءه الأكبر إلى الائتلاف والتشكل عبر أطر جمالية معهودة وآمنة تبعده عن فكرة المروق – بالمعنى الجمالى وليس القيمى الأخلاقى- فتأتى الذات مشغولة فريسة الصراع بين التجاور والتجاوز على مستوى الرؤية والموقف ، تكشف عن

قدرات العجز والاغتراب والشعور المتأجج بالعدمية :

ريشة فى مهب الريح

أنا

تحت نافذة لم تعد تحتفى بالعصافير

ألقت بى الريح

لا حول لى(١٣)

تؤكد الذات فى هذا المقطع ملامحها الواهية المنكسرة حين تركت صدارة اعترافها من خلال تلبسها لضميرها حتى يسقط المعطى/ المشبه به فى نفس المتلقى ثم يتفجر حضور الذات مرتبطا به .

وتعترف الذات بائتلافها مع الآخر واختلافها فى آن حيث تتشكل عبر أنماط الواقع المهترى فى الوقت الذى تحمل فيه رغبة التطهير / التأمل والمواجهة والتعرية :

عيبى يا صحبى أنى أعرف عيبى!

فأنا دون الخلق جميعا

حين يجن الليل أغوص بأعماقى

أستخرج قلبى أحشائى

أصفع وجهى فى المرآة فأدميه

حتى تسقط عنه الأقنعة الألوان

لكنى فى الصبح أرتق أقنعتى

أصبغ وجهى أرديتى

أصبح فرداً منكم(١٤)

وعلى الرغم من الاستسلام وائتلاف الجماعة تأمله لذاته وامتلاكه لقدرة النفاذ إلى عمق الأشياء والاحتكاك بمعطيات العالم فإنه يعلن قسوة المواجهة وانكسار الحضور وتواصل حركة الاشتباك مع الأشياء فى ظل الشعور الجارف بالاغتراب :

مغتربا ما زلت أفتش عنى!

مرتحلا

ما بين الرحم الأم

وبين الرحم المتبنى

بين الواقع ومجالات القلب المتمنى(١٥)

تستشعر الذات عند حسين صالح برغبة جارفة فى الخروج على الأحادية للفواعل النصية وكسر تابو الحضور الأحادى (ضمير المتكلم) فتنشطر (الأنا) لتحقق أبعاداً تكسر النواح والغنائية الرتيبة ، وتستدعى أصواتاً أخرى لعالمها ، فيأتى ضمير الخطاب أكثر الضمائر حركية ، وتتشكل عبره أزمة التشظى ورغبة المواجهة والحصار للذات نفسها :

أن تصبح نفسك ليس سواك

وتكون شذوذ القاعدة الأوحد

فى هذا الزمن الأنكد

مشكلة سوف تعود عليك بشىء

من شيئين

إما أن تنفى خارج خارطة الوقوم

فتنسى

أو تصلب حتى تأكل رأسك بوم الليل[١٦]

وإذا كانت الأنا قد واجهت واقعها ونفسها وانحازت إلى الائتلاف والبقاء فى ظل الجماعة حين تلبست ضمير المتكلم فإنها قد واجهت الموقف نفسه حين تعرت من أنويتها الضيقة إلى صوت المواجهة والحصار والحوار مع نفسها- الآخر ، بل هى تعرف أن المروق وجود خصب على الرغم من بطش الواقع وسطوته لكنها تؤثر السلبية وتقنع بموت الأحياء الموتى.

وحين تواجه الذات نفسها عبر انشطار جديد يحتويه ضمير الغائب فإنها تكتشف سقوطا وانكساراً وضياعا للهوية والملامح على الرغم من محاولة التجمل .

أفرغ دولاب ملابسه

فى واجهة المرآة وراح يجربها

ثوبا ثوبا

لما لم تبد المرآة استحسانا

شطر الحائط يمم صفحتها

وثريًا بالزى القزحى[١٧]

وحين نقارب بين رؤية الديوان وآليات تشكله أو بين المرجع المعرفى وبين المرجع الجمالى فإننا نشهد انشغالاً كبيراً بالرؤية التى توزعت بين اغتراب الذات ومحاولة اعتيادها العالم بما فيه من تناقضات وانهيارات عديدة وقضايا حفلت به كتابات الأجيال السابقة مثل قضية التعبير والسلطة ، المواجهة والهروب ، فى الوقت الذى التبست فيه الرؤية أحيانا فوقعت التباسات صياغية / نسقية بدورها على الصورة والإيقاع فمن أخطاء الصياغة النحو على سبيل المثال :

مازلت بريئاً كالأطفال .

وساذج كالقرويين البسطاء[١٨]

لا ينحني للريح حين ينحني الورى

لا لن أكنه سيدي[١٩]

أما الصورة والإيقاع فقد ارتبطا بشكل تداخلي فالشاعر اعتد في بنيته الإيقاعية على تفاعيل قصيرة حركية التي يمثلها بحر المتدارك في تفعيلة الخبب التي توحي بالتدفق والسرعة والتلاحق وتفعيلة بحر المتقارب فعولن ، هذا التشكل الإيقاعي المجاني إذا صح التعبير خلق أنساقاً تركيبية مألوفة وصوراً شعرية تحافظ على وجود العلاقات بين أطرافها بالإضافة إلى فقدان الدهشة في تركيب الصور التي من أمثلتها : حلبت ضروح الكلام – يمتشق السيف الخشبي – الشاعر نخاس – أما اللغة التي شكلت رؤية الديوان فقد التزم بها الشاعر بالغنائية بعيداً عن التوتر والعمق مما يشير إلى الكتابة من الخارج خارج الحالة والتقاطها لحظة تموجها وارتقائها وتداخلها وحركتها وهذا ما جعل البنية السردية تعلن عن حضورها في سياق اعتماد الشاعر على القصيدة الحدث فمعظم القصائد تشكل أحداثاً واضحة مكتملة هذه الأحداث تراتبية في بعضها على الرغم من أن الحدث الشعري في القصيدة تقاطعي تراكمي خصوصاً وأن الشعر " عندما يتكئ نسبيّاً على هذا المحور لا يسعه أن يكون ساذجاً ولا بسيطا ولا ذا نغم مفرد وحيد ، بل يحاول الإفادة من تقنيات القصة الحديثة بعرض أحداث متقاطعة متوازية متباعدة في أحيان كثيرة.[٢٠]

أما ديوان " ذات قصيدة نحن الأشجار التي تجف " للشاعر النوبي عبد الراضي فهو أكثر الدواوين الأربعة توتراً وتساؤلاً ، اقتراباً وابتعاداً عن الوعي الشعري وشعرية الوعي ، كما أنه يختزل مجموعة من الملاحظات

تجسدت فى الأعمال الثلاثة السابقة : فهو فى الوقت الذى يطرح فيه علاقة متماسكة بين المرجع المعرفى والمرجع الجمالى/ الشعرى ، بل هناك تشابك بين الرؤية والأداة التى تشكلها . ، ولكنه يختلف عن سابقيه بأنه يكتب قصيدته التى تشكل عالمه بما فيه من سلبيات وإيجابيات .

يتبنى الديوان رؤية الرفض والتحريض وثقافته ، مواجهة الذات التى تحاول فى قصائد عدة تعرية العالم وأحياناً تعرية نفسها فتفقد مخزونها وقدرتها على التحدى حينا ، وحينا على الانكسار والشعور العارم بالانهزام، أن هذا التوجه تبدو ملامحه منذ الإهداء حيث استخدم الشاعر آلية المواجهة مع الآخر والأنا فى الوقت نفسه (ضمير الخطاب) الذى يمنح الشاعر فرصة الرؤية من الخارج ومراقبة الذات والعالم الذى تتداخل معه :

لك الموت الجميل يا صديق

للحمائم طليقة

والفضاء الجميل ليس لكم

لك أن تركع من الآن - لمن قتلوك

ليس لك أن ترفع الصوت

أو تبوح بالألم

قل : نعم

يعلن الشاعر رفضه التبعية والانخراط فى صفوف الموافقة ، فيمتد الرفض الذى تشكل فى الإهداء إلى قصائد الديوان ليكشف عن ذات تتحدى نفسها وعالمها حتى تقتنص اللحظة المضيئة ، وتنقلها إلى الذين يعشقون الحرية وينتصرون لها ، ينتابهم قلق وحيرة :

سأكتب "لا"

تمزق أرجاء هذا السكون

تزلزل أعطاف هذا الكلام

سأزجى عبيرى

لكل الحيارى

وأكتب شيئا

به كل هذا

بطعم اللهيب

بطعم الصقيع

بطعم الألم[٢١]

إذا كان الشاعر قد اعترف بالمواجهة صراحة منتمياً إلى الرفض "لا" فإن الكتابة فى حد ذاتها هى مواجهة فى المقام الأول بوصفها فن المستحيل ، وهى تعبير صريح عن أيدلولوجية ما يتبناها الشاعر فى وجه العالم ، بل إن الكتابة بوصفها ممارسة أكثر احتداداً ومناوشة للعالم من أن يعلن الشاعر بأن سيكتب عن كذا وكذا .. ، الشعرية إيماء ، وليس إعلانا ، الشعرية إشارة وليس صراخاً ، ومضة خاطفة لكنها تبدد الظلمة المترامية ، ويبدو أن شاعرية الرفض المعلن لها علاقة بالحدة الجنوبية ، كما طرحها خطاب أمل دنقل فى قصيدته " كلمات سبارتكوس الأخيرة" : من قال : لا فى وجه من قالوا نعم"

وفى المقطع السابق احتفلت الذات بحضورها المحتشد عبر ضمير "الأنا" فى إطار الزمن المشتهى الزمن الآتى (سأكتب ، سأزجى).

كما تحتلف الذات بحضورها فى إطار جمالى واع تقوم فيه اللغة بدور

الإنتاج الدلالى عبر تقنية الغياب – استخدام ضمير الغائب – الذى يؤكد الاغتراب والقلق والشك والحيرة والبحث الذى تتبناه التجربة فيبدو الغياب والضياع واضحاً ، ومؤثراً على البنية النصية حيث حفل الخطاب بالجمل القصيرة المركزة الموحية التى تشير إلى حركة الذات وسرعتها فى مناوشة العالم ، تلك الذات المبدعة التى تمارس جنونها الجميل :

يدور ممسكا مصباحه الصغير فى شوارع المدينة

يجادل الفراغ والليالى

يرسل صوته الشجى بالغناء

يجادل الهواء

تمر السنون

يدور بأحزانه

يبحث فى شوارع المدينة

ممسكاً مصباحه القديم[٢٢]

وفى ظل التأويل الجمالى تتكشف بعض الملاحظات حول الديوان ؛ يتشكل الديوان فى ظل توتر فنى فى انبنائه سواء كان ذلك فى مستوى القصيدة الواحدة أم على مستوى الديوان بأكمله ، فهناك قصائد تكشف عن وعى معرفى وجمالى يتناسب مع الزمن الإبداعى ومفهومه مثل قصائد : الحملة الفرنسية على مصر ، التاريخ الذى يعبر .. فى صمت ، موت ، خليفة ، وأين . وهناك قصائد تفارق الوعى الشعرى ليس تجاوزاً وتخطيا وإنما ارتدادا للوراء محققة هنا تعطل نشوة التلقى فى ظل أنباء مشوه أوساير للموضة الجمالية ، فى الوقت الذى تصبح فيه " الكلمة فى التجربة الجمالية إشارة حرة ، تمَّ تحريرها على يدى المبدع الذى يطلق عناقها ويرسلها إلى

المتلقى ، لا ليقيدها المتلقى مرة أخرى بتصور مجتلب من بطون المعاجم.. وإنما للتفاعل معها "(٢٣) .

تتجلى فى الديوان بنية الثرثرة التى لا تحقق فاعلية نصية تخدم الشعرية كما فى قصيدة " شهرزاد تغنى لوحدتها " :

الحمام حمام

والحمام يطير

والسماء سماء

والغدير غدير

والحكايا ضياع

والفراغ مرير (٢٤)

ما الذى يحققه هذا المقطع فى قصيدة قصيرة تتألف من ثلاثة عشر شطراً . أين الشعر فى هذا الكلام التقريرى المباشر كالذى يقول : لا الشرق شرق، ولا الغرب غرب ولا السماء سماء .

كما أن الديوان يعتمد على نشاز صورى ناتج عن أزمة التركيب حيث تقوم الصورة فى بعض حالاتها على العقل فى تكوينها ، كما أن الخبرة الجمالية وأزمة المخزون الثقافى يؤثران بشكل مباشر على التعامل مع التخيل والمجاز.

فى الوقت الذى يتبنى الديوان فيه نشازاً إيقاعيّاً حيث يكتب الشاعر القصيدة عبر الوزن الخيالى ثم يأتى الخروج دون أن يحقق أثراً فنيّاً فيكون الناتج شعراً به خلل إيقاعى لا يؤدى إلى بنية قصيدة (نثر) لأن قصيدة النثر لا تقوم على الخروفات أو الخلل الإيقاعاى وإنما لها قانونها الجمالى الذى يحكمها منذ البداية . لغة لها نسق خاص وتوتر له إيقاعه القائم على التآلف

والتخالف فى آن ، هى قصيدة حالة تفارق المجاز وتتداخل معه تترك الإيقاع وهى تخلق إيقاعاً بعيداً على النمذجة والتراسل .

وفى ظل الإيقاع أيضاً ينتسب الشاعر إلى الالتزام الصارم بالمورد الإيقاعى من خلال إصراره على استخدام القوافى التى تأتى متأبية أحياناً منهكة ، تقرب النص من البنية الكلاسيكية كما فى قوله:

وأكتب حين يشكل حرفى حجر

وأكتب

حين تضيق البلاد

وحين يكون الوجود ضجر

وحين أمل وجود الجياد

وتشرد منى دروب الفكر(٢٥)

فى الوقت الذى يعترف فيه الشاعر بأنه ضد القوافى المنهكة والمقصودة لكنها ينبغى أن تأتى متدفقة طيعة :

تأتى طائعة ملتاعة

كل قوافى الشعر إلىّ

آمل أن يتحقق هذا الاعتراف فى الأعمال التالية.

كما أن لغة الديوان يتنابها خلط بين البساطة والتسطيح ، فترد مفردات وتراكيب لا تحمل طاقات شعرية مثل قوله:

المباركة بقبس من نور الخالق

الذى بارك الكون بالعقل والنبوءة والشعر(٢٦)

ثم يقول

الذى ليس كمثله شىء يأخذ بحجز المباشرة

التى تعجز أن يلقى بأفكارنا فى بئر الأسرار(٢٧)

ثم :

المعانى والذكريات حصيد آثار الذين تبوأوا سحر الغموض(٢٨)

هذه الملاحظة أملتها رغبة الشاعر الجارفة فى الطلوع والتجاوز والرغبة فى التخريب والقدرة على التحريض، خصوصاً وأنه بعيد عن خيوط التواصل مع ثقافة القطعية ووعى الرفض وخصوصية الجمال فعلى الشاعر أن يتحرك فى أفق مملوء بالتساؤلات محفوف بالمخاطر والمجازفة .

وكل خطاب يفتح بابا للنقاش والتأويل يبقى فى النهاية خطابا يسعى إلى التجويد والامتلاء .

تعقيب : أخير

كشفت الأعمال الأربعة تجاوراً شعرياً مضطربّاً فى مجمله والسبب فى ذلك راجع إلى محاولة التواصل مع الواقع الإبداعى بعيداً عن جوهره فكان على المبدعين أن يأخذوا بعين الاعتبار علاقة وعيهم وخبرتهم الفنية باللحظة الراهنة وما تشتمل عليه من معطيات جمالية متحركة . ولكن إذا تواصل المبدعون من أجل اللحاق بالموجة السائدة فإن ذلك يعد تقليداً باهتاً ومشوهاً – كما أشرنا فى بعض مواضع الدراسة – فالشعراء الأربعة الذين يشكلون دائرة المقاربة النقدية يعانون من عدم الانتماء الكامل إلى النوع ، فأحدهم يكتب قصيدة موزونة وفجأة يخرج على النسق الخليلى متوهما أن ذلك الخرق سيحوله إلى خطاب أكثر حداثية وهو (قصيدة النثر) على الرغم من أن الخروق فى الخطاب لا تشكل نسقا مختلفا لأن النوع له قانونه الخاص سواء على مستوى الرؤية أم على مستوى التشكيل وتبقى الخروقات أو الخروجات نتوءات تشوه ملامح العمل الفنى ولا تضيف له جماليات.

كما أن الرضا والقناعة بالبقاء فى التقليد لا يطرح نتاجاً فاعلاً وتجربة حية تكشف خبرات صاحبها الجمالية والرؤياوية لأن التقليد – فى النهاية – سلب للحرية والوجود الخاص ، والإبداع سياق خاص وتوجه يحفه الجنون والمغامرة.

ليس من الموضوعية أن تشكل رؤانا فى أثواب جاهزة بالية تضيق على أجسادنا على حد تعبير نزار قبانى ، العراء أكثر دفئا منها ، لذا على الشاعر جمال عبد العزيز بدوى أن يخرج من قمقم يغلق عليه آفاقاً مفتوحة ورحبة ويعزله عن نفسه وحريته ووجوده.

ولى اقتراح أخير – فى ظل احتفائى بخطاب أبناء العمومة – وهذا الاقتراح نابع من حبى لهم والخوف على تجاربهم حتى يدخلوا ميدان الشعر وهم على بينة بشوارعه الرئيسية والفرعية – وهو أن نرشّد النشر ونضيق مساحة النوافذ المفتوحة بحيث تكون هناك لجان قراءة وفحص متخصصة تكتب تقاريرها على الأعمال المقدمة إلى مديريات الثقافة تسمح بالجيد وتؤجل الآخر حتى يستوى على سوقه بدلاً من كلمات المسئولين فى المواقع الإدارية الذين تحولوا إلى نقاد أو أصدقاء للشعراء يعرفون كلمات المجاملة بعيداً عن أى وعى نقدى.

أما أن تتحول مبالغ النشر إلى تكوين مكتبات تخدم هؤلاء المبدعين فى الأقاليم وتواكب أحداث الإصدارات سواء فى الإبداع أم فى النقد حتى نكون جيلاً مبدعاً واعيا يعرف من هو ؟ وأين يقف ؟

هوامش

١- أدوينس : زمن الشعر : دار العودة د. ت ص ١٤٧.

٢- د. محمد عبد المطلب : مناورات الشعرية ، القاهرة ، دار الشروق ١٩٩٦ ، ص ٨٧ .

٣- سابق ص ٨١.

٤- أحمد دياب سيد : فى ملكوت العتمة ، سلسلة (ينابع الواحة) ، فرح ثقافة الوادى الجديد ، ص ١- ٢ .

٥- د. صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة كتابات نقدية ، أغسطس ١٩٩٦ ، ص ٢٤٤.

٦- أحمد دياب سيد : فى ملكوت العتمة ، ص ٥.

٧- السابق ص ١٥.

٨- أدوينس : زمن الشعر ، ص ٢٨٧.

٩- السابق ص ١٥٥.

١٠- السابق .

١١- جمال عبد العزيز بدوى : زهرة الخريف ، الغردقة : دار الصفوة ١٩٩٧ ص ٥٥.

١٢- أودينس : زمن الشعر ، ص ١٦٣.

١٣- حسين صالح خلف الدين : أغنيات مرتجلة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة فرع أسوان كتاب أقلام سودانية (٢٠) ، ص ٣٥.

١٤- السابق ص ٥٧.

١٥- السابق ص ٥٣.

١٦- السابق ص ١٧.

١٧- السابق ص ٢٥.

١٨- السابق ص ١٨.

١٩- السابق ص ١٩.

٢٠- د. صلاح فضل : فصول ، أكتوبر ١٩٨٠ ، ص ٢٢٤.

٢١- النبوى عبد الراضى : ذات قصيدة " نحن الأشجار التى تجف" القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة سلسلة إبداعات (١١١) مارس ٢٠٠٠ ، ص ٧ – ٨ .

٢٢- السابق ص ٦١.

٢٣- د. عبد الله محمد الغذامى : تشريح النص ، بيروت : دار الطليعة ١٩٨٧ ، ص ١٢.

٢٤- النبوى عبد الراضى : ذات قصيدة " نحن الأشجار التى تجف" ص ١٥.

٢٥- سابق ص ٧.

٢٦- سابق ص ٦٣.

٢٧- سابق ص ٦٥.

٢٨- سابق ص ٦٥.

جدل الحلم والواقع

عندما طلبت منى الثقافة الجماهيرية المشاركة فى قراءة أعمال مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم – أعمال أبناء دمنهور – وجدتنى مدفوعا برغبة جارفة وقلت لنفسى : فرصة للوقوف على شعرية تقيم خارج المركزية الثقافية الإبداعية ، تطرح خطاباً يتسم برؤية جديدة وتقنيات مماثلة ، وما أن وقعت الأعمال بين يدى أصابني الفتور قليلاً ، حين وجدت الأعمال المرسلة إلىّ تدور فى فلكين : الأول : أعمال كلاسيكية (قصائد عمودية) تعتمد فى بنيتها على النسق التقليدى ، والثانى : أعمال تعتمد فى بنيتها على نسق الشعر الحر ، ومحصلة الفلكين تدور فى الاتجاه الكلاسيكى خصوصاً على المستوى التقنى والرؤيا.

ولأنى من المؤمنين بأن الإبداع – فى ظل علاقته العميقة بعصريته – يتطلب أدوات وتقنيات جديدة فى ظل السياق المعرفى التجاوزى، وعلى المستوى النقدى يحتاج إلى آليات قرائية جديدة ، لهذا يبدو المدخل قاسيّاً.

الأعمال التى بين يدى عبارة عن أربعة دواوين شعرية: دواوين من الشعر العمودى وهما : " وأداعب أوتار الكلمات" لـ"محمود ضيف" و"أجنحة من ضياء" لـ " محمد حلمى الزيات" وديوانين من الشعر الحر ، هما " همس الكلمات" لـ "أبو السعود سلامة" و" إلا الشعر يا مولاى " لـ" محمد صالح المصرى" .

تقوم منطقة الإبداع / الكلمات فى الأعمال الثلاثة الأولى بتحديد شفرات الخطاب، حيث ينطلق كل خطاب من خلال علاقة حميمة بين رؤية الشاعر للنوع الأدبى الذى يمارسه بوصف عالما دالاً. الكلمات وعالمه الذى يتربص بحلمه ، ويقسو عليه يأتى ديوان " وأداعب أوتار الكلمات " لـ "محمود ضيف الفحام" وهو كما ذكرنا سالفا من الشعر التقليدى وأود قبل أن ألج إلى الملمح المشترك بين الخطابات الأربعة – أن أتوقف مع مقدمة

د. مصطفى هداره التى تصدرت الديوان ، بوصفها خطابا نقديّاً ، ينطوى على كثير من المفارقات ، واختلال المفاهيم ، خصوصاً مفهوم الكتابة وعلاقتها بأنيتها ، كالأغانى إن قلت إنه خطاب نقدى يكرس فوضى كتابية تشير على ردة معرفية وإبداعية وربما يكون عاملاً مؤثراً فى القضاء على الرغبة الحركية، التى تسعى إلى التجاوز والنمو ، وتحقيق شعرانية نقلت من أسر الرتابة والصدأ ، وتتطلع إلى أفق وسيع فى حجم غناء المبدعين.

الدكتور هداره يقدم الديوان بإشارة إلى فاعليته بوصفه خطاباً تجاوزيّاً ، يقول : " من خلال الظلمة التى تكتنف حياة الشعر العربى المعاصر يبرز هذا الديوان أخاذاً بشكله ومضمونه ، بعيداً عن الهشاشة والغنائية ، بريئًا من غموض الدلالة وطغيان المجاز المريض. وتعثر اللغة السقيمة والإيقاع "[1].

أتساءل فى حضرة التصريح النقدى – الذى يأتى بنتائج عكسية على كثير من الأدباء خصوصاً فى الأقاليم ، حيث يركن المبدعون إلى هذه الاعترافات التى تشبه الحدس النقدى لدى نقادنا القدامى ، ويصبح الخاسر الوحيد المبدعون – أية ظلمة تكتنف حياة الشعر ، أعنى المعاصر؟ وأذا كان معاصراً فلماذا لا يتخلى عن تقنياته القديمة – التقليدية ، وخلق لنفسه تقنيات جديدة تتناسب وعصريته وحركيته وتجاوزيته.

فى الوقت نفسه يصرح د. هداره أن الديوان الذى يقدمه يبرز أخاذاً بشكله ومضمونه ، ما الدهشة التى يحققها الشكل التقليدى الذى فقد فاعليته فى ظل شعرية من خصائصها كسر اعتيادية الشكل وتسعى لخلق شكل أنى مفارق ، يكتب لنفسه – كما يكتب المضمون – إشارات دالة !؟ ولا يمكن الفصل – فى ظل التوجه القرائى الجديد – بين الرؤية وآليات تشكيلها ، وتبقى الصياغة معيار الانحياز إلى خطاب ما ، فهى التى تؤكد أدبيته فى مقابل عدم تحققها فى خطاب آخر والشعرية تذهب إلى وجودها إذا تحرك الخطاب من طمأنينته الدلالية إلى علاقات دلالية جديدة ، تتحقق من خلال انبناء جديد.

وتزداد كثافة النقدية – التى يحاول الناقد أن يقف منها موقف الرفض فى ابتداء تصريحه- حين يأتى الإعمال النقدى تناقضاً مع واقع الخطاب الإبداعى ، حيث يؤكد أن الشاعر – من خلال تجلى الشعرُائى " يبعد عن نمطية التقليد ، ويعبر عن ذات إنسان القرن العشرين وعن الوجود فى الزمن المعاصر ". (٢)

يلحظ القارئ من الوهلة الأولى التناقض طاغيا عندما يدلف من أبيات تقليدية أقتطعها الناقد قبل تصريحه سالف الذكر بسطر واحد فقط ، بالإضافة إلى الشق الأعم فى نصوص الديوان أن تنهض أساساً على التقليد، فكيف يبعد تماماً عن التقليد !؟؟

أحس أن د. هداره كان فى حاجة إلى مراجعة ألفاظه ودلالاتها خصوصا: التقليد الزمن المعاصر – التغيير !! وأتمنى ألا يصدر الباحثون أو النقاد دواوين الشعراء ببيانات رنانة وخطب عصماء تجور على المبدعين والإبداع.

يبدأ ديوان محمود ضيف الفحام بحالة السلب / الانهزامية ، حيث يقرر أنه فى ظل محبوبه فقد السيطرة على أمره ، بل إن قراره ليس فى يده فهو أسير فى هوى من يحب ، خصوصاً وأن المحبوب يمارس نوعا من الهيمنة والحضور ، غير أنه يتطلع – من خلال حلمية تعتمد على الاشتهاء والقطع المسكون بالشغف إلى زمانية تعتمد على التبديد والتحول من الظلمة إلى النور ، من الواقع إلى الحلم ، ويترك مسار رؤيته / الموقف إلى قدرة خارجية أكبر من وجوده ، فهو يؤكد فى قصيدته قدر:

عيونك قررت أسرى ... وإننى أقبل الأسرا
مضى عامنا فى صمت ... وليلى يشتهى فجرا
متى يا عطر أحلامى ... أغادير الهوى ترى ؟
سأرفع أمر مولاتى ... إلى من يملك الأمرا ! (٣)

تتكشف الذات من خلال جدلية التداخل بين الثنائيات المضادة ، وقد سيطرت عليها ملامح الانكسار على الرغم من محاولة خروجها من أسر الواقع المعتم ، فالانهزامية واستعذاب الألم لا يحققان عند محمود ضيف الرغبة فى المواجهة والتحدى وربما الاقتحام . " فالحزن والأسى يخلق الوجه والمقابل وهذا الغضب أو الثورة على الواقع المتردى الذى يسبب مشكلات وإحباطات وآلاما ما كان ينبغى أن تملأ أفق الشاعر والمجتمع معا[٤] ففى الوقت الذى يؤكد فيها الشاعر خضوعه لمعطيات الواقع ، وقراره الانهزامى بل اللطمئنان والركون إليه ، تتكشف اللحظة الحلمية ، وطموحية الذات نحو مادة الحياة / الينبوع :

أحببت فيك تمردى وخضوعى	واحترت بين دياجرى وشموعى
صليت فى محراب حبك عابداً	وذرفت فيه تبتلى وخشوعى
أهديت فى أمر إليك رسالتى	وحصدت بعدك شقوتى ودموعى
قررت أن أحيا رفيق مرارتى	ما اشتقت فى ظمئى إلى الينبوع

إذا كانت قد توقفت مع مقدمة الديوان السابق أجد لزاماً على أن أتوقف مع مقدمه الديوان الثانى موضوع القراءة "أجنحة من ضياء" محمد حلمى الزيات والقراءة بقلم أ.د عبد الله ربيع محمود . وفى البدء أقول إن لكل مقام مقالا كما تشير الصوفية وعليها نؤكد أن الخطاب الإبداعى يحدد – عن طريق انبنائيته الدالة وقدرة آلياته القرائية على استيعاب شفراته وتحقق المتعة الجمالية التى تفيض أن التوحد بالنص – خطاب القرائى وإذا كان الديوان موغلا فى التقليدية على المستويين الرؤياوى والتقنى فإن مقدمته النقدية أقصد خطبته النقدية اكثر إيغالاً فى الكلاسيكية فجاءت كل أعماله عبارة عن نعوت تعلى من شأن النص أو نعوت تكشف ملامح الشاعر وكينونته مثل: هذه المحمدية الرائعة – الذكرى المشرقة – الهجرة المباركة . والشاعر " كان هنا أرق من النسيم – نرى الشاعر صاحب الأجنحة التى حملتنا إلى آفاق

السماء ..." إن مثل هذه الخطب النقدية العصماء لا تؤسس إلا لكتابة مماثلة، ولا تكشف عرى الخطاب ، ولا تمنح بشارة الاقتراب من مفهوم الإبداع الحقيقى ، حتى يكتب الشاعر نفسه متخلياً عن دور الظل أو الصور الباهتة، متخطيا دور التقليد الذى يقضى على ذواتنا .

وإذا أتينا إلى الديوان موضع القراءة فإننى لا أغالى إن قلت إنه يمكن أن يدخل فى إطار النظم المناسبى ، إن نظرة سريعة فى عناوينه تؤكد حرصه الشديد على المضمونية – خصوصا الإسلاميات والوطنيات – مثل :

يا رب – سبحانك – فى ذكرى الرسول – المولد النبوى الشريف – فى ذكرى الهجرة المباركة – عش للكتاب – نشيد أكاديمية الشرطة – فى ذكرى عودة سيناء – الأزهر فى عيده الألفى – كرة القدم .

هذه المغموطية المسطحة تتنازعها آليات أكثر تسطيحا ، فلم يفلت نص واحد من أسر المباشرة والبعد عن شعرية تكتب نفسها فى تحد لذوقية القارئ.

الرؤية / الموقف فى ظل التجربة الكلاسيكية تعتمد على النموذج الذى يتحرك فى إطار الانكسار والإنهزامية ، ويرى كل معطيات الكون من حوله غالباً تتسم بالقسوة والبطش ، فيؤكد فى قصيدة " شباب تعس" :

طى هذا الشباب قلب المشيب

ناء بالحب.. وارتمى بالخطوب

فهو فى الحب عند أقسى حبيب

وهو فى العيش بين واد جديب[٦]

تنتاب الشاعر لحظة علمية تعتمد على التحدى ، ومحاولة الخروج من أسر اليأس والقنوط ، مصدرها الخضوع للقدرية التى تقلب الإنسان بين مد

وجزر ، وإن دوام الحال من المحال، فيلجأ إلى مواجهة نفسه عن طريق استخدام ضمير الخطاب حتى يمكن ذاته من الاقتناع :

لا تبتئس يوما وأنت جريـــح

فلكم يعيش سواك وهو ذبيح

والصبر للإنسان أسمى غايـة

ما اليأس إلا منكر وقبيــــح

إن الصفاء من المحال دوامـه

كم تضحك الأيام ثم تنـــوح(٧)

نسق البنية الضدية :

يأتى النموذجان الآخران "همس الكلمات" و"إلا الشعر يا مولاى" محاولة لتأسيس خطاب مفارق يعتمد فى انبنائه الشكل الجديد ، ففى ديوان "همس الكلمات" لـ "أبو السعود سلامة" تتضح رغبة البحث عن البديل من خلال إحدى عتبات الخطاب وبالتحديد فى الإهداء ، حيث يهديه "إلى كل الباحثين عن الحرف التاسع والعشرين" الحرف الحلم / الانتظار / الجديد ، الحرف المجاوز للأبجدية .

وعلى الرغم من الانحياز إلى الشكل الضدى إلا أن مفهوم حداثية الكتابة التى تذهب إلى منطقة الإبداع لتفجر مكنونها فى شىء من الاستيعاب والوعى التام بدور آليات التجسيد فكثير ما تلح الرغبة على الشكل الجديد، ويتوهم الكثيرون أنهم يحسنون صنعاً ، وهم بعيدون عن مناطق المناورة الحقيقية خصوصاً لدور اللغة الخالقة.

وإذا أتينا إلى ملمح الحزن والانكسار والإحباط وحلمية الخروج فإن بعض عناوين القصائد تقودنا إلى تلك المنطقة : دماء القنوت – حين انحنى

القمر – حفار الأخدود – صلى على صدر الحزن – فى زمن ضاق – الليل بلا قمر – ويبقى الغضب . يبدأ الإحباط منذ الـ " مفتتح " حيث الرؤية السوداوية معطيات الجفاف/ الموات:

وفوق السروة الوسنى

تعالى الصمت

وهاجت فى عظام الرأس

هبّات خريفية

ويسملت الشفاه الخرس

آيات رماديه

وغيض الماء

وانهمرت على الجوديّ

مرثيه(٨).

وحتى معطيات الفيض الكاشف / النهار لم تستطع فى ظل إحباطية الشاعر أن تقوم بدور إيجابى ، يخلخل صخرية الواقع المعتم ، بل إن آلية النماء وصلت مرحلة ضدية فاستجابت لمعطيات الموات :

تدور سواقى النهار

فترفع من بئر قلبى دماء القنوات

يبوح أنين الزجاج النجوم

بصحن الشعاع المثقب

فى قاع سمعى

فتصحو الهموم(٩).

ويعلن الشاعر قدرته على المحاولة رغبة فى إحداث نوع من التأثيرية فى ظل الإحباط الدائم والحزنَ المقيم عله يفلت من قبضة الانكسار ، ولعل النور / النعل يبدد ظلامات واقعة المعيش.

سأدق الباب بكل حواسى الخمس

وسألزم حتى تقعى ملك الليل على شط الغفران وسأرقب باب

الصباح لعل الشمس

تبدد لون الحزن النائم فى تنين العين

وسأبقى خلف الباب أدق أدق

لعل النور يلوح(١٠).

الرؤية الشعر – الشعر الرؤية :

الشعر أحوال وكل محنة قصيدة . السؤال كيف تكون العلاقة بين المحنة والقصيدة ، أظن أن المفهوم الحداثى الأدنى للكتابة الإبداعية ، التى تنهض أساساً على الخلق والكتابية لا على التقليد / الوصف / الوقوف خارج تفاقمية التجربة / مدها يؤكد الكيفية ، كيف تتحول التجربة إلى شفرات دالة تقتنص حركة الأشياء وعلاقاتها ، الشاعر – دائماً – فى حالة التساؤل عن كنه الكتابة وفاعليتها .

يأتى ديوان محمد صالح المصرى مهموما بهذا التوجه منذ عنوانه "إلا الشعر.. يا مولاى" وهذا النوع العنوانى لم يكن جديداً ، بل إنه يتناص كلية مع عنوان ديوان الشاعر الراحل فتحى سعيد "إلا الشعر يا مولاى" وإذا كانت بنية النص المعاصر تعتمد فى أهم آلياتها على التناص ، على اعتبار أن النص بشكل أو بآخر يتناص مع بنى جنسه ، أو كما يرى بارت أن النص بلا ظل نص مقطوع الجذور ، أو هو كالماء والهواء بالنسبة للشعر كما يرى

محمد مفتاح . ولكن عندما يقع التناص في منطقة الكثافة والثقل الدلالي أعني العنوان ، فإن المسألة تختلف ، فكان حريا به أن يبحث له نقطة نقل تماثل خطابه .

القارئ يلحظ حالة الانكسار التي تتضح من خلال العلاقة بالكتابة كما يؤكدها الشاعر خصوصاً وأن فاعلية الكتابة / الكلمات أصبحت سلبية ، والشاعر كما يؤكد في افتتاح ديوانه – مملكته التي تسقط لو أنه فقد فاعليته وشاخت أحرفه:

مملكتي لا تغرب عنها الشمس

ومليكا أبدو

لكني تعس

مملكتي شعري

والأحرف حرس

قد تسقط يوما مملكتي

لو أن الأحرف قد شاخت

وتبدل منطقها الخرس(١١)

وفي قصيدته " الطَّرْق على حديد بارد" تبدو سلبية الفعل منذ عنوان القصيدة بوصفه العتبة الأولى التي توجه شفرات النص آن قراءته:

ضاجعت العينين طوال طريق الكلمات

راودني أن أرقد فوق جدار الشارع

عابثت الشعر المبتل

وزعت الأشعار على كل جدار

الشرخ القائم مازال الرشح يدارى شرقيه

الغصن الأخضر زرعته توابيت شتاء لملمت بقايا أهدابى

تمتمت بكل الآيات

أيقظت الكلمات الكسلى من فوق فراش الصفحات

لكن الليلة مطفأة

والدرب المزدحم الأعمى يدفعنا فيه الرواد(١٢).

وعلى الرغم من أن هذا الديوان يعتمد فى انبنائيته على نسق السفر الجديد إلا أنه يركض فى فلك الثرثرة اللغوية خصوصا وأنه يستجيب بلا حذر ، الإيقاع متواتر سريع مثل الخبب كالقصيدة سالفة التناول ، من غرام الإيقاع ما يجعل الشاعر يسير خلفه لا أمامه ، حيث يفقد قدرته على استغلاله استغلالاً صحيحاً ، يكتب جماليات لصالح الخطاب. فى الوقت نفسه يؤدى الإيقاع بهذا الانصياع إلى تشكيل صورى فوضوى غير منتج، وأحيانا كلاسيكى (فوبا يتثاءب – ضاجعت العينين – الكلمات الكسلى).

وفى كثير من قصائد الديوان ما تتجلى مفردات فقدت حسها الشعرى، وانتابها صدأ الزمن خصوصاً فى قصائده السياسية مثل "القصيدة" . ويعتبر هذا الديوان أكثر الدواوين الأربعة دخولاً فى حيز التجربة الجديدة، ويحتاج إلى مشاكسة حتى يلج إلى عمقها ، ويضرب فى اتجاهات أكثر إيجابية.

هوامش

١- تقديم ديوان : وأداعب وأوتار الكلمات ، محمود ضيف الفحام ، مطبوعات الهيئة العامة لقصور الثقافة – أقليم غرب ووسط الدلتا، ط١ ،١٩٩٤ ، ص ٩.

٢- السابق .

٣- السابق ص ١٧.

٤- د. حلمى محمد القاعود ، مؤتمر واقع الشعر والرواية فى إقليم غرب ووسط الدلتا – أبحاث الشعر، مايو ١٩٩٩ ، ص ١١٦.

٥- وأداعب أوتار الكلمات ، ص ١٨.

٦- محمد حلمى الزيات: أجنحة من ضياء ، مطبعة التونى ، ١٩٩٥ ، ص ١٢٣.

٧- السابق ص ١٢٤.

٨- أبو السعود سلامة أبو السعود: همس كلمات ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع – الاسكندرية ١٩٩٩ ، ص٢.

٩- السابق ص ٣.

١٠- السابق ص ١١ – ١٢.

١١- محمد صالح المصرى :إلا الشعر يا مولاى ، مطبوعات الهيئة العامة لقصور الثقافة إقليم غرب ووسط الدلتا ، ص ٣.

١٢- السابق ص ٧.

المؤلف

- د. عبد الناصر عبد الحميد هلال (عبد الناصر هلال) .
- أستاذ مساعد للنقد الأدبى الحديث بكلية الآداب جامعة حلوان.
- عضو اتحاد الكُتّاب .
- فائز بجائزة الدولة التشجيعية فى الآداب لعام ٢٠٠٢ فى التراجم الأدبية عن كتاب "لويس عوض" سلسلة نقاد الأدب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- فاز بأفضل كتاب نقدى فى مسابقة الثقافة الجماهيرية على مستوى الجمهورية عن كتاب : (الانفصال والاتصال ثنائية المدينة والثأر فى شعر أمل دنقل) إقليم القاهرة ٢٠٠٣ .
- يشارك فى المؤتمرات الأدبية والثقافية التى تنظمها الثقافة الجماهيرية أو الجامعات المصرية.

صدر له :

- ظواهر أسلوبية فى شعر محمد إبراهيم أبو سنة – المطبعة الحديثة ، ١٩٩٧.
- الحضور والحضور المضاد – دراسة فى المسرح الشعرى الحديث، الهيئة العامة لقصور الثقافات ، كتابات نقدية ، ٢٠٠٠.
- لويس عوض (سلسلة نقاد الأدب) الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠ .
- الانفصال والاتصال ، ثنائية المدنية والثأر فى شعر أمل دنقل، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، إقليم القاهرة ، ٢٠٠٣.
- خطاب الجسد فى شعر الحداثة ، مركز الحضارة العربية ، ٢٠٠٥.
- آليات السرد فى الخطاب الشعرى المعاصر.
- فى جماليات شعر الحداثة ، دار الحرم للتراث ٢٠٠٦.

إبداع :

- الخروج واشتعال سوسنة ، ديوان شعر – الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٩.
- كلما مرت على دمى ارتبكت ، إقليم وسط وجنوب الصعيد الثقافى، ٢٠٠٠.
- امرأة يروق لها البحر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، إصدارات أدبية، ٢٠٠٠.

تحت الطبع :

- الالتفات النصى فى الشعر العربى المعاصر.
- قراءات فى الشعر العربى الحديث .

الفهرس